Н. П. Кондаков

ИСТОРИЯ
ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА
И
ИКОНОГРАФИИ
ПО
МИНИАТЮРАМ ГРЕЧЕСКИХ РУКОПИСЕЙ

подготовили к печати
по авторскому экземпляру первого издания 1876 г.
Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский

Пловдив
2012

Первое издание: *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876 [Записки Имп. Новороссийского университета. 21]

Корректоры: Любовь Васильевна Осинкина, Arietta Papaconstantinou

Вступительные заметки к новому изданию

Первая книга Н. П. Кондакова (1844–1925) вышла в свет на основе его докторской диссертации.[1] Следующий ниже текст подготовлен по одному из ее экземпляров, который автор снабдил собственноручной правкой и дополнениями. Некоторые из них написаны им по-французски: это указывает, что переработка сделана для парижского издания труда, т. е. к 1883 г.[2]

Орфография текста и библиографические сноски приведены нами в соответствие с современными нормами. Явные опечатки исправлены. Небольшие редакторские добавления помещены в квадратные скобки. Авторские примечания слегка урезаны в местах, где Кондаков ссылается всего лишь на публикации графических воспроизведений памятников (в то время историки искусства еще мало пользовались фотографией). По указателю на с. 290-295 читатель увидит, что многие византийские рукописи теперь представлены владеющими ими библиотеками в интернете. (РНБ и ГИМ пока составляют заметное исключение.)

Легшие в основу книги взгляды можно обобщить следующим образом: Искусство по сути своей идеально; простое воспроизведение действительности не есть его цель (ср. эстетику старших современников Кондакова: Добролюбова, Писарева, Чернышевского, Стасова). В художественном развитии чередуются восход, процветание и упадок (схема, примененная впервые Вазари). Каждому из этих исторических циклов соответствует (как у Винкельмана) определенный художественный идеал. Он – порождение духа данного народа (поня-

---

[1] Отчет доцента Н. Кондакова о его занятиях за границей с 1-го марта по 1-е сентября 1875 г. // Записки Имп. Новороссийского университета. 18. 1876. Часть 2. С. 177-184; Отчеты доцента Н. Кондакова о его занятиях за границей с 1-го сентября 1875 г. по 1-е августа 1876 г. / там же. 20. 1877. Часть 2. С. 175-179.

[2] Летом этого года Кондаков пишет Ф. И. Буслаеву, что издание уже готовится к печати: *Кызласова И. Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985. С. 168, 175. Переводчиком был поляк Флорентин Травинский (1850-1906). *Kondakoff N.* Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures/ Trad. F. Trawinski. T. I-II. Paris, 1886-1891.

тие немецких романтиков) и выражается в законченных художественных типах. Достижению идеала предшествует первичный, «наивный» натурализм, т. е. подражание природе; его разложение и упадок есть следствие вторичного, «грубого» натурализма. Каждый отдельно взятый период искусства характеризуется прежде всего художественной формой, стилем; «манера представления», с другой стороны, более устойчива и часто наследуется от прошлого. Смысл образующих эту манеру композиций, физических типов, поз, жестов и реалий можно обнаружить путем сопоставления с письменными источниками.

Последний, собственно иконографический, метод, был развит Пипером, Дидроном, Дюраном, Кайэ и воспринят Кондаковым отчасти напрямую из их работ, отчасти через посредничество его учителя Буслаева. Анализ стиля Кондаков делает по образцу трудов Румора, Ваагена и Шнаазе. Большое значение его книги состоит в применении выработанных западноевропейской наукой понятий к обширному, до тех пор мало изученному материалу.[3] Подготовленная им в 1875–1883 гг. монография по истории византийской книжной миниатюры явилась первой в своем роде и во многом определила дальнейшее развитие этой области византиноведения.

26 мая 2012 г.

Г. Р. Парпулов

---

[3] Подробный разбор книги Кондакова сделан И. Л. Кызласовой в указ. соч., с. 97-110.

Положения

к диссертации «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей»

1. Греческие лицевые рукописи служат основным источником для истории византийского искусства и его посредства между миром античным и новым, начиная с выделения византийского искусства из античного и кончая разложением и переходом в искусство средневековой Европы.
2. Как особливая художественная сфера, миниатюры в византийском искусстве представляют полную оригинальность и объективность в своих произведениях, исторически сложившихся в *редакциях* лицевых рукописей.
3. Византийские миниатюры, отражая в себе всякое художественное движение византийского искусства в первый его период, исключительно заправляют этим движением во втором периоде, когда личная художественная жизнь укрывается в мелких производствах, уступая область монументальных произведений ремеслу.
4. В лицевых рукописях слагалось идеальное содержание византийского искусства, утверждаясь на почве богословской; художественная мысль подчинялась в них непосредственно богословской задаче и религиозному чувству, а интересы стиля не были исключительными; преемственность античной манеры и отвлеченность идеалов способствовали выработке иконографии и ее усвоению искусством Запада и православного Востока.
5. В *древнейшем периоде* (IV и V век) византийское искусство представляет временное возрождение античного искусства, но с натуралистическим характером.
6. *Период процветания* (VI–VIII век включительно) создает монументальные формы для идеалов и образов христианской религии и вырабатывает специально византийскую художественную манеру.
7. Дальнейшее существование античной манеры в VIII и IX вв., а также сродство миниатюр IX и X века с искусством периода процветания показывают, что иконоборство не обусловливалось само языческим характером иконописи и не обусловило направления и задач последующего искусства.
8. Исключительное стремление к внешнему блеску эпохи *вторичного процветания* византийского искусства (IX–XII стол.) повело за собою механическое дробление идеала и установление иконографии; интересы содержания уступают место выработке стиля; в конце периода разлагающий искусство натурализм и сентиментальность проникают в манеру представления, разрушая основы строгой иконописи.
9. Исключительное господство и механическая разработка древних идеалов, подчинив иконописи искусство, произвели в течение XI–XIII вв. небывалую массу мелких изображений, обезличили типы и низвели самое искусство до ремесленного копирования. Искусство, завися от внешних условий, падало вместе с политическим состоянием Византийской империи и умерло задолго до ее разрушения.

Оглавление

ством и, выходя в слезах из базилики после горячей проповеди учителя, малодушный слушатель предается тут же на площади диким восторгам вакхических празднеств в честь обоготворенной императрицы; ~~епископ~~ патриарх Александрии ведет себя больше, чем властитель Египта, подсылает наемных убийц, без всякого отношения меняет догматы своей церкви, и окружает себя помпою, подобно первому жрецу Амона. Рядом с этим видим великих аскетов, уходящих от мира, учителей, восставших для христианской проповеди во отшельнической келье, ~~[illegible]~~ подвиги чистого самоотречения и величайшего ~~духовно~~ христианского просвещения и духовной любви к Богу и ближним. Нет силы порвать старые мехи и некуда кроме них вливать молодое вино, и от идеи от христианского смирения и до нищеты человека разум переходит к языческому порабощению блистательного ~~гордости~~ и роскоши римского вельможи. Искусство ~~сохранившее вместе с~~ пленяет еще столько же высшим классам, сколько соблазнительным содержанием, и всякий праздник или мирское развлечение является с характером языческим (~~только~~ в 529 г. воспрещены языческие игры и закрыты философские школы) и ведут к (греху) ~~идолопоклонству~~ служения. Так ~~[illegible]~~ смотрели на свое время иные лучшие люди IV–V веков, и понятно почему единственный исход видели они (иногда в избирании всех этих соблазнов и между ними самого искусства, то открывая в разрушении памятников их, то даже разрывая своими руками таковые, то даже поучая, что Христа обожать должно только в душе и разве в приличных ему символах,

Е
Б

образа креста, а не в реальных представлениях Богочеловека и Спаса его во плоти, или наконец (иногда доходя до того аскетического убеждения, что образ Христа в земной жизни был ~~столь~~ низменным и вульгарным, ~~что было бы~~. Понятно, как живо чувствовали образованнейшие люди скудость эстетического наслаждения, даваемого христианскою литературою и искусством, и как, ища этого утраченного наслаждения, новые христиане, если они не примыкали к тайным языческим обществам, заключали временную сделку с обществом и своею совестью. Именно в этой глухой, внутренней борьбе ~~[illegible]~~ приходилось искать развлечений (тех судорожных тревог, той странной оппозиции высшего общества, которые волновали Константинополь Византию во время управления церковью Иоанном Златоустом, ~~[illegible]~~.

Итак, если мы оставим, ~~[illegible]~~ (согласно своей задаче,) в стороне монументальное искусство, ~~в~~кусы двора и властителей, всю пышную, но часто обманчивую внешность, и попробуем при помощи (мелких художественных произведений, плодов домашнего досуга и общего эстетического воспитания, воссоздать образ мыслей и художественные стремления эпохи, то должны будем перейти из столицы в провинцию, из дворца в монастырь. Ибо, каковы бы ни были причины этого, но к началу VI века древнегреческая культура с

même temps, que cette époque de la transition a eu une influence négative par cela même, que l'art a été obligé de rompre avec son système antique. Si les siècles X^e et XI^e se seront encore une fois remplis de copies des mss. anciens, il y aura dans elles une tendance artistique toute différente. Et tous les efforts des peintres de la cour et des miniaturistes ne sauront vaincre cette tendance dominante, quelques brillantes que fussent les oeuvres pseudoclassiques, qu'ils ~~ont~~ produisent. C'est une tendance décorative, qui a essentiellement modifié le domaine de l'art, en lui diminuant le côté expressif et en faisant de tout le genre ornemental.

Et pourtant au milieu de l'époque iconoclastique, nous avons rencontré cette rédaction du Psautier populaire, commenté dans ses illustrations, où le goût national s'est exprimé dans la richesse des idées nouvelles et pensées intimes ~~et~~ mais dans des formes si simples et claires. Le modèle aurait dû, ce semble, conduire la pensée artistique au fond du sujet pris et contribuer beaucoup au développement des problèmes sérieux de l'art chrétien. Les froides images décoratives du modèle antique auraient dû être animées par la chaude haleine de l'art populaire, devenant personnel et se remplir d'expression.

On pourrait aussi croire, que espérances, conçues à l'époque de la défaite de l'hérésie et du triomphe définitif des orthodoxes, guidés par S^t Théodore Studites, se réaliseront bientôt, que l'art maintenant libre et victorieux ira désormais à instruire les masses ignorantes, éclairer la foi des hommes, agir sur le coeur et développer en lui l'amour de Dieu et de ses saints.

Pourquoi ces espérances furent-elles vaines et pourquoi, au lieu d'exprimer l'âme dans l'art, d'y cultiver ce sentiment intime de l'idéal, la peinture byzantine entra-t-elle résolument dans la voie des formalités et des décors et se borna à ne donner pour les idées que des variantes théologiques et bornées du même thème? Pourquoi au lieu du sentiment sincère, la peinture des XI–XII s. n'offre-t-elle qu'un cliché de quelques expressions convenues et nous parle d'une langue fade et doucereuse? Pourquoi, enfin, l'art byzantin au lieu de présenter librement et largement ses pensées, s'est-il hâté de défigurer même ce qu'il possédait, ces clichés et chablons conventionnels, ~~et~~ d'abaisser, en un mot, ce, pour quoi il avait si longtemps et ardemment com–

X Любопытный наивный прием отличать фигуры Святых и Святителей более длинными пропорциями, сохраняя короткие античные для изображения народа и аллегорических фигуръ.

у Маи къ IX в. Начало каждой рѣчи сопровождается изображеніемъ Святителя, бесѣдующаго, по смыслу рѣчи, съ епископами, іереями, монахами, народомъ и пр.; маленькія фигуры этихъ группъ рисованы небрежно и наскоро; недостатки рисунка не искупаются золотомъ одеждъ и утрированнымъ выраженіемъ благочестиваго вниманія. Всякое посланіе иллюстрируется опять таки по рецепту: изображается, какъ оно сочинялось, вручалось для пересылки, получалось и пр.; нерѣдко затѣмъ изображается Святитель, молящійся по окончаніи рѣчи и благословляемый Десницею и пр. Все это назначено уже дѣйствовать на зрителя наставительно, пробуждать въ умѣ его почитаніе высокихъ образовъ. Съ этою же цѣлью и безъ всякаго плана, обсужденія мысли, иллюстрируется и самое содержаніе рѣчей: событія и лица Ветхаго Завѣта, упоминаемыя въ этихъ рѣчахъ, Пророки подъ рядъ (въ казенномъ византійскомъ типѣ старцевъ, исключеніе составляетъ лишь Даніилъ), Моисей (сѣдой, что заставляетъ насъ ~~искать на Западѣ происхожденія кодекса, тѣмъ болѣе что~~ сопоставить съ изображеніемъ на никейской мозаики; Ев. Іоаннъ молодъ); Ааронъ, трое Святителей, первомученикъ Стефанъ, Іосифъ и Іовъ въ царскихъ орнатахъ и т. д. X Пріемъ буквенной иллюстраціи ~~увлекаетъ миніатюриста до наивностей:~~ вдается въ пустыя, чисто декоративныя детали въ текстѣ упоминается городъ, крѣпость, животныя, — и мы видимъ уродливыя изображенія этихъ предметовъ; метафоры и аллегоріи: «конь ѳессалійскій, жена лакедемонянка, люди, пьющіе воду изъ Аретузы» и пр. являются намъ въ той же буквенной, азбучной иллюстраціи. Правда, Орфей съ киѳарой на скалѣ еще сохранилъ свой античный типъ, но Омиръ только юноша въ короткой туникѣ, равно какъ и Кронъ, и Діасъ, оба съ сѣкирами и неимѣютъ и тѣни прежнихъ идеаловъ. Паденіе техники способствуетъ еще болѣе глубокому паденію самаго искусства, низведеннаго въ наиболѣе жалкую сферу.

Совершенно того же характера и стиля большой греческій кодексъ Парижской Библіотеки, не позднѣе IX вѣка, № 923, содержащій въ себѣ *Избранныя мѣста и параллели* изъ Отцовъ Церкви. И здѣсь мы имѣемъ множество мелкихъ иллюстрацій, виньетокъ и пр. по сторонамъ текста, содержащаго въ себѣ 394 листа. Тоже обиліе золота въ фонѣ, одеждахъ, таже небрежная

Сборникъ греч. Пар. Библ. № 923.

несомнѣнно, одно изъ наиболѣе удивительныхъ произведенiй миніатюрнаго искусства; богатство ея украшенiй должно происходить отъ непосредственнаго участiя двора; весьма вѣроятно даже, что эта рукопись, какъ и менологiй, работана царскими миніатюристами. Этому соотвѣтствуютъ и необыкновенно развитая техника, и блескъ красокъ, и поразительное искусство моделлировки самой нѣжной въ тѣняхъ и колерахъ, и вся нарядность внѣшняго парада въ богатствѣ костюмовъ и деталей; нѣжно лиловый фонъ неба, или яркое зарево и блестящая зеленая мурава почвы; складки драпировки, поражающiя чистымъ классическимъ типомъ, хотя какъ будто скопированнымъ съ другихъ или болѣе высокихъ или болѣе низкихъ фигуръ; тѣло полное и румяное, красивыя округлыя лица, легкiе и прiятные жесты, все указываетъ намъ изящный, воспитанный вкусъ. Но въ то же время всѣ эти и многiя другiя достоинства суть результатъ, добытый уже давно византiйскимъ художествомъ, нынѣ только щедро расточаемый; все это богатство мелочей и подкупающiя нѣжностью колеровъ формы лишены истинной силы древне-византiйскаго искусства; хотя искусство группировки и пониманiе драматической композицiи не утрачено, но фигуры старательно изображаются en face, согласно съ господствующимъ монетнымъ типомъ; поэтому, если фигура въ церемонiальной позѣ, она удачна, всякое движенiе ее безобразитъ; второстепенныя фигуры и вовсе пишутся по краткому шаблону, притомъ онѣ изображаются нарочно въ маломъ размѣрѣ; истинное величiе и изящество еще видно въ иконописныхъ сочиненiяхъ, но натурализмъ живописныхъ сценъ приводитъ къ дѣтски-уродливымъ картинкамъ. И если, по обычаю, Ваагенъ и Лабартъ видятъ въ кодексѣ работу двухъ рукъ, а именно въ десяти большихъ миніатюрахъ больше искусства, чѣмъ во всѣхъ малыхъ, то это различiе должно отнести именно къ самому характеру и происхожденiю миніатюръ иконописныхъ и живописныхъ. За восторженными похвалами техникѣ нельзя, поэтому, не видѣть внутреннихъ недостатковъ этой парадной иллюстрацiи: именно въ ея средѣ ясно чувствуется, какъ мало и слабо передается живописцемъ высокое содержанiе рѣчей,

Значение миниатюры в истории византийского искусства представляется само собою: наука истории византийского искусства доселе обуславливается и наполняется преимущественно общими выводами из анализа лицевых или украшенных миниатюрами рукописей в хронологической последовательности их, начиная с IV и V века и кончая падением Византийской империи. Значит ли это, что византийское искусство мало произвело на свет по другим родам художественных произведений? Но обширные и монументальные мозаики византийских церквей Равенны, Константинополя, Солуни, Венеции, городов южной Италии и Сицилии, несомненно, должны были стоять во главе исторического движения этого искусства. Изящные работы на слоновой кости в древнейшую эпоху Византии, разнообразные металлические производства и неподражаемые эмали впоследствии, вместе с шитыми тканями были теми художественными произведениями Византии, по которым Запад ценил и судил всегда ее искусство. Дело в том, что между мозаиками Равенны и Фесаллоники, с одной стороны, и мозаиками Венеции и Италии – с другой, есть промежуток в пять веков, для которого совершенно отсутствуют памятники подобного монументального рода; а от других византийских производств ранее X в. имеем весьма немного. Между тем история византийской миниатюры представляет серию памятников однородных, идущую на значительном пространстве времени и, как мы постараемся показать, непрерывно с древнейших времен существования византийского до последних дней Византийской империи. Уже поэтому византийские миниатюры не должны быть рассматриваемы в форме истории иллюстрованных манускриптов, как этот вопрос поставлен, напр., даже Лабартом, Ваагеном, но как независимый и важный отдел самостоятельного художественного движения, примкнувшего к письменности по требованиям времени.

С библиографической точки зрения на миниатюры, манускрипт, украшенный даже хотя бы и самым дюжинным изображением исторического лица, ценится более чем рукопись, полная оригинальных по содержанию и изящных миниатюр. Напротив того, исследование истории миниатюры, если оно пользуется этими библиографическими данными как драгоценными указаниями и важнейшим пособием в вопросе о датах рукописей, должно главною своею целью поставить общую характеристику искусства и его направлений. Известно также, что общий взгляд на миниатюру и ее историю приписывает этому виду художественных произведений характер субъективный, исключительный, поэтому – чуждый общенародного значения. И в самом деле, если мозаика, эмали, металлические вещи делаются в мастерских целою группою мастеров и их учениками и исполняются притом по заказу и в больших центрах духовной жизни, то, очевидно, в подобном монументальном произведении мы должны видеть работу общую, произведение типическое, характер общенародный.

Напротив того, миниатюры, исполняемые в монастыре одним досужим каллиграфом-монахом для украшения рукописи богослужебной или духовно поучительной, должны бы были быть проникнуты тем характером личного, своеобразного вымысла, который уничтожает в исследователе надежду найти настоящий объективный исторический материал. Но, даже не выходя за пределы собственной истории византийской миниатюры, мы можем в настоящее время положительно утверждать, что такой взгляд на памятники искусства есть остаток отживших эстетических теорий и не может иметь места в исторической науке. Как живописные украшения греческой посуды оказываются ныне важнейшим источником для познания народной религии греков, как фресковые росписи погребальных камер этрусков и их гробничная утварь содержат в себе все их искусство, так и византийская миниатюра была самостоятельною и характерною сферою, которая имела свою внутреннюю историю. Есть эпохи такого процветания искусства, когда оно проявляется в колоссальных идолах Фидия, как бы стягивая все свои силы в один

фокус, и есть периоды разложения, дробления этого идеала, когда искусство проявляется в мелочных, домашних поделках и даже механическом воспроизведении идеалов.

Если, поэтому, историческая важность миниатюр доказывается априорным положением, то объективность их – тем фактом их происхождения, что все миниатюры рукописей возникали не случайно, но как начало и развитие известных *основных редакций,* и потому составляют непреложно общенародное явление в искусстве. В самом деле, всякому рассматривавшему лицевые греческие Евангелия должно было приходить в голову, что поразительное сходство их изображений не может быть случайно. А между тем, подобное сходство простирается не на одни изображения евангелистов, но и на те многочисленные иллюстрации, которые пестрят собою текст иных списков Евангелия; многие заметили, далее, подобного рода сходство в менологиях, рисунки которых необходимо повторяются; еще более – в рукописных толкованиях на Книгу Иова и различных сборниках сочинений отцов Церкви. Известно, что мы владеем в одно и то же время оригиналами и непосредственными копиями подобных лицевых рукописей: кодекс Космы Индикоплова в Ватикане и его же тождественные копии в Синайской и Лаврентианской библиотеках; гомилии Иакова в Ватикане и Париже; «Паноплия» Ватиканской библиотеки и совершенно такая же рукопись в московской Синодальной библиотеке. Обе последние отличаются притом одними недостатками в тех же самых миниатюрах, не только в композиции, но и в технике, что и показывает, что ни одна рукопись не есть оригинал, а обе суть копии с общего оригинала, и потому было бы явным заблуждением судить по ватиканскому кодексу о состоянии искусства при дворе Комненов на том основании, что в кодексе изображен Алексей Комнен. Различные кодексы гомилий Григория Назианзена, встречаемые нами в библиотеках Парижа (№ 450, 553), Флоренции (Лавр. Plut. VII, 32), Ватикана (№ 463) и Москвы (Синод. библ. № 61/LXII), сводятся все к одной основной редакции и представляют тождество не только в выборе сюжетов для иллюстрации и их композиции, но иные – и в технике и стиле. Откуда должны мы объяснять себе то

знаменательное сходство и зачастую тождество, какие мы встречаем, напр., между иллюстрациями ватиканского Октотевха XII в. № 746 к Книге Иисуса Навина и знаменитым древним свитком Иисуса Навина, принадлежащим той же библиотеке под № 405 [431]? Между ними такой значительный промежуток времени, что значило бы слишком рассчитывать на случайность, если полагать, что в библиотеке монастырской, где писался Октотевх, хранился и этот свиток; напротив того, гораздо вероятнее, что композиции свитка перешли через несколько промежуточных звеньев, прежде чем попали в рукопись XII века. Тем более что греческий кодекс Ватиканской библиотеки за № 747 представляет другой Октотевх, иллюстрированный совершенно тождественно с № 746, и оба находятся в подобной же связи с древнейшею иллюстрациею всей Библии, вроде венской рукописи Бытия, как то доказано Пипером.[1] Мы могли бы насчитать много подобных примеров, но это может быть удобнее сделано при самом анализе миниатюр в соответствующих рукописях.[2]

Таким образом, история византийской миниатюры должна признать, что (1) эта отрасль искусства, представляя самостоятельную и по своим мотивам развивающуюся сферу, объективна и общенародна, (2) а в силу этого она есть нечто целое и представляет естественное и необходимое выполнение общих законов искусства и его исторического движения. Следовательно, мы должны рассматривать всякую лицевую рукопись как плод общих вкусов, знаний и художественного направления за данный период в известном духовном

---

[1] *Piper F.* Verschollene und aufgefundene Denkmäler und Handschriften // Theologische Studien und Kritiken. 34. 1861. S. 476-478.

[2] См. ниже сличение миниатюр в ркп. Ватиканского Космы № 699 и различных иллюстраций в библейских рукописях; также Псалтырей лицевых в Ватиканской, Лондонской, Барберинской, Хлудовской и Парижской библиотеках, а также и отдельных миниатюр, перешедших в другие поучительные книги; влияние композиций менология на все подобные иллюстрации в житиях, святцах и пр.; наконец, тесное соотношение миниатюр, украшающих Евангелия с изображениями евангелистов, праздников, евангельских событий, и влияние их на иллюстрацию Пророков и пр. В иллюстрациях к отцам Церкви и Евангелиям замечаем также сокращения композиций, образование краткой схемы, прежняя живописная иллюстрация уменьшается в букву (см. рукописи Григория Богослова) и др.

центре и по своему общегодному историческому характеру ничем не отличающийся от других произведений искусства. Во-вторых, сводя вместе все иллюстрованные византийские рукописи, мы можем при помощи их исторического движения по редакциям восстановить всю историю миниатюры и, таким образом, самого византийского искусства.

И наоборот, если мы примем гипотезу редакций за основание всех научных взглядов на историю миниатюры, то мы получим самый точный исторический метод для оценки, объяснения и сопоставления друг с другом лицевых рукописей. Встречая в рукописи XII века олицетворение, мы не будем относить его появление к этому веку, но найдем или гадательно укажем его древний оригинал (но, не останавливаясь на этом, должны определить далее, какие внешние и внутренние [изменения], необходимо являющиеся в копии, имеют место, и уяснить их причины, характер этих изменений, стремиться к общей характеристике эпохи, антика). Равно, если мы найдем в рукописи X века живописную деталь как бы помпеянского характера, то, становясь ближе к истине, мы будем думать, что это было столько же копия с материала, оказавшегося под рукою каллиграфа-миниатюриста, сколько и ясное свидетельство общего направления в художестве и духовной жизни века.

Наконец, подобная самостоятельная и отдельная художественная сфера должна стоять в постоянных соотношениях с другими областями искусства, особенно – монументального, в мозаических и фресковых украшениях храмов. Распределяя явления этой сферы по эпохам, мы найдем первичные редакции и их отношение к монументальному искусству: они или перенимали его формы и сюжеты, или, обратно, оно разрабатывало в крупных размерах образцы, созданные на почве миниатюры.

Вместе с этим определением по эпохам, указанный взгляд на миниатюру дает нам новый метод в анализе самих иллюстрированных рукописей: их должно рассматривать по естественным группам, иначе – по родам и видам рукописей. Важнейший недостаток всех исследований, доселе являвшихся по истории византийской миниатю-

ры, заключается именно в отсутствии этого существенного обстоятельства: глядя на лицевые рукописи как на склад большего или меньшего числа миниатюр, и переходя от Евангелия к гомилиям Хризостома, от Свитка Иисуса Навина к Виргилию и потом к Псалтыри, исследователь поневоле должен был оставлять в стороне само́е духовное содержание этих произведений и, избирая для своего анализа лишь немногие миниатюры, судить только об их технике, стиле и, в общих чертах, о сюжете. Напротив того, убедившись, что различные кодексы, ныне разбросанные по библиотекам всей Европы, появлялись в свое время в отдельных видах более или менее одновременно и под одним влиянием и условиями, хотя не в одной местности, мы распределяем это кодексы *по их содержанию*: лицевые Евангелия отдельно от иллюстрованных гомилий, лицевые Псалтыри независимо от разных менологиев и пр. и пр. Этим путем не только будет сохранена историческая постановка вопроса, но и окажется способ научным образом воспользоваться тем материалом художественным и иконографическим, который они представляют. Несомненно, что византийское искусство уже в раннюю эпоху значительно развило в себе характер богословский; это богословско-догматизирующее направление должно было затем главенствовать в знаменовании рукописей, и весьма много в миниатюрах нельзя понять иначе, как справляясь с текстом, который они поясняют; быть может, часто содержание миниатюры («διάταξις», по тексту соборного постановления) указывалось заранее искусным книжником рисовальщику, ибо мы встретим случаи, когда выходная миниатюра иллюстрирует одно, но особенно замечательное изречение в середине текста; часто также между миниатюрами и текстом, всегда древним и, следовательно, разнообразно понимаемым в разные периоды, существует лишь мысленное, символическое соотношение, которое разгадать и понять можно, только разобрав самый текст и его толкование. Таковы, в особенности, все иллюстрации отцов Церкви греческой, толковых священных книг, Псалтырей простых и толковых и

пр.[1]

Между тем, когда эта *важнейшая сторона вопроса* всеми исследователями оставлялась *совершенно без внимания*, чем разрывалась живая связь миниатюры с текстом, который признавался как бы несущественным, то и сама миниатюра окончательно утрачивала свое значение в *иконографии*, потому что известный сюжет в рукописи являлся под влиянием различных мыслей и выражений текста, а также результатом современных богословских взглядов. Следовательно, если где эти взгляды имели силу и значение, то наиболее в миниатюрах, где для них был полный простор и где впервые богословская мысль представлялась в художественной оболочке. Найдя себе признание, этот новый сюжет или эта новая композиция переходила затем в живопись монументальную и там окончательно санкционировалась: мы впоследствии подтвердим это обстоятельство не раз, говоря о византийских мозаиках XI–XII веков.

Но, независимо от этого преобладания в миниатюрах богословского направления, характер индивидуальный должен был выступать в них с не меньшею силою, а вместе с этим развитием художественной личности – и известная художественная и религиозная свобода; миниатюры представляют такую область, куда охотно удалялось преследуемое православие и где вместе с тем безбоязненно проявлялось чистое религиозное одушевление. В среде пышных, роскошествующих материалом и тонкостью исполнения, но бедных мыслью и формами произведений придворного византийского искусства, миниатюра была, может быть, единственным убежищем для вольного (хотя бы и монаха), нецехового артиста, интересовавшегося своим искусством не в одних [только] технических производствах, но и во внутреннем содержании. Рядом с усыпляющею скукою блестящих рисунков придворного менология разнообразные сцены и фигуры, поясняющие благочестивому читателю толковую Псал-

[1] [Рабочая заметка Кондакова на поле книги:] Указать на исторический порядок появления миниатюр в рукописях: романический характер – «Илиада», «Одиссея» и Библия, римско-помпезный характер – подносные Диоскорида, Псалтыри, Книги Иова. Что в каком веке оригинал и копия?

тырь, дают богатый материал исторический, любопытную символику, рисуют общественный и монастырский быт времени, представляют нам, одним словом, индивидуальную жизнь художества. В этом смысле, миниатюра представляет явный контраст с монументальною византийскою живописью, или с ее представителем – мозаикою; это два полюса, начало и конец. Мозаика дает нам как бы отлитые навеки формы; мозаист не изобретает новых поз и складок: картон, изготовленный другим мастером до мелочей, исполняется им буквально. Техническое падение становится здесь падением общим, и только блестящее состояние искусства, а главное, самого государства, производит в этой сфере достойное. Напротив того, миниатюра менее чувствует удары, постигающие государство, и не исчезает вместе с упадком внешним. Мы укажем впоследствии, что именно подобному падению мы обязаны появлением целой серии важнейших памятников этого рода. Еще более, в противоположность таким изделиям, как эмали и мозаики, миниатюра сильно чувствует губительное влияние придворного блеска; усиливаясь сравняться в изяществе и небывалых тонкостях техники с этими произведениями пышности, она производит цвет скоропреходящий, результат поистине призрачный. Только там, где миниатюра коренится в долговременной традиции и вековых образцах и стремится к целям высоким и, вместе, скромным, она имеет и все необходимые жизненные силы. Наоборот, искусственным цветом и мнимым успехом было процветание миниатюры во времена Карловингов. Было ли оно результатом влияния византийского (как полагают иные) или возрождением классических элементов, во всяком случае оно не имело национальной основы и корня. Явились пышные, пурпуром расцвеченные и серебром писанные Библии, Псалтыри и чтения из Евангелия; их миниатюры, все выходные, имеют какой-то показной или парадный характер, с изображением императора, на первом месте принимающего книгу, и обилием различных прикрас в виде медальонов с изображениями монет, чтецов в креслах, сосудов, корон и пр.; исторические иллюстрации евангельских и библейских событий лишены художественной и иконографической традиции, и художник только

старался изобразить иначе, чем другие. Понятно, что подобный пустоцвет кончился ничем, не оставив никакого по себе следа и не получив истинного значения в истории. Для нас будет легко убедиться, что в истории византийской миниатюры мы находим совершенно иные условия, иные начала, ею управляющие, и что Лабарт, Даженкур и др. ошибочно приписывали развитие миниатюры покровительству византийского двора. Мы имеем теперь достаточно данных, чтобы удостовериться в относительной неважности этого покровительства для истории византийской миниатюры. В самом деле, если мы сведем все исторические о том свидетельства в хрониках, то они оказываются крайне незначительны, немногочисленны[1] и почти ничего не говорят о самом характере этой художественной области. Иерусалимский еп. Александр, пострадавший в середине III в., собрал значительную библиотеку при своей епископии. Указывается подобная же библиотека в начале IV в., составленная Памфилом Кесарийским, учителем Евсевия, известного историка Церкви. Из сочинений этого же Евсевия мы знаем о существовании украшенных живописью Евангелий и о том, что сам император Константин имел церковную библиотеку.[2] При Зеноне в 477 г. эта библиотека в 120 тысяч томов сгорела, и между ними – свиток «Илиады» и «Одиссеи», писанный золотом, в 120 локтей длины; сожжение Александрийской библиотеки было в 639 г. Имп. Феодосий III, постригшийся поневоле в Эфесе в 716, был каллиграф и иллюстратор рукописей (χρυσογρά-

---

[1] См. *de Muralt E.* Essai de chronographie Byzantine, pour servir à l'examen des annales du Bas-Empire et particulièrement des chronographes slavons, de 395 à 1057. St. Petersbourg, 1855 (под соотв. годами); *Labarte J.* Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance. T. III. Paris, 1865; *Seroux d'Agincourt J. B. L. G.* Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. T. I. Paris, 1823. Introduction; также *Denis F.* Histoire de l'ornementation des mss. Paris, 1880; *Langlois E. H.* Essai sur la calligraphie des manuscrits du moyen-âge et sur les ornements des premiers Livres d'heures imprimés. Rouen, 1841; *Champollion-Figeac J.-J., Champollion A., Silvestre J. B.* Paléographie universelle: Collection de fac-similé d'écritures de tous les peuples et de tous les temps, tirés des plus authentiques documents de l'art graphique, chartes et manuscrits existant dans les archives et les bibliothèques de France, d'Italie, d'Allemagne et d'Angleterre. T. II. Paris, 1840. Pl. 33-61. Etc.

[2] Vita Constantini iv.36-37.

φος); наследовавший ему Лев Исаврянин сжег библиотеку в 36 тысяч томов, основанную Зеноном. Несомненные свидетельства покровительства миниатюрной живописи имеем об имп. Василии II Македонской династии и Льве Мудром, причем от первого мы имеем несколько богатых рукописей, по-видимому назначавшихся прямо для его употребления и библиотеки. Константин Порфирородный был сам большой любитель изукрашенных книг и, по мнению Лабарта, мог быть отчасти причиною дурного вкуса, вошедшего в миниатюры, а именно – любви к фантастической орнаментации и миниатюрному (в переносном смысле) или крохотному жанру иллюстраций. Затем для Комненов наши свидетельства ограничиваются самими же рукописями, равно как и для позднейших времен Византийской империи; сохранились (вместе с каталогом) известия о библиотеке Евдокии, жены Константина X Дуки († 1067).[1] Ирина Августа, жена Алексея Комнена, сама пишет рукописи, из которых в Парижской библиотеке сохранился Типик. Михаил Палеолог присылает папе Евангелие и иконописца.

Сравнительно с этими немногочисленными и маловажными свидетельствами о покровительстве византийского двора миниатюрному производству, мы знаем очень многое и характерное о монастырских занятиях этим художеством. Очень рано искусство это слилось с собственно каллиграфиею и в богатых монастырях было в большом распространении. Устав монастырский св. Пахомия и увещание св. Ефрема говорят нам о переписывании святых книг в III и IV [вв.] как о занятиях отшельников и указывают на существование богатых кодексов, писанных золотом и серебром по пурпурному пергамену, уже в это раннее время.[2] Рано стали различать писцов и иллюминаторов: γραμματεῖς, каллиграфов, хрисографов и пр. Собор подтвердительно предписывает в V в. монашеству занятие калли-

---

[1] *de Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Parisiis, 1708. P. 298.

[2] [Рабочая заметка Кондакова на поле книги:] О Евангелиях напрестольных больших и апракосах. Евангелия маленькие у отцов египетских. Цены: кодекс Ветхого и Нового Завета хорошего письма стоил в Египте 18 солидов (*Rosweyde H.* Vitae Patrum. Antverpiae, 1628. P. 630).

графией. Феодор из Тарса, избранный епископом в Кентербери, приносит с собою из Греции многочисленные образцы византийской каллиграфии в Англию и Ирландию.

Никифор, патриарх константинопольский и известный защитник иконопочитания, в сочинении своем о незапятнанной Христовой вере и в полемике (Antirrhetica) с иконоборцами говорит о них следующее: они уничтожают ризы, кимелии со священными изображениями, *Евангелия, в которых почитаются картины*, ничем не отличные от тех, которые сделаны снаружи (ἐκτὸς ἱστορουμέναι), хотя в них и то же содержание.[1] Он же указывает на существование *древнейших лицевых* рукописей, чтившихся «διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας» – которые, конечно, и были образцами позднейшей византийской миниатюры.[2] Еще любопытнее свидетельство того же Никифора в другом полемическом сочинении против Евсевия, что лицевые Евангелия изготовлялись и ценились потому, что они представляли истину евангельскую реальнее и нагляднее, конечно, для простолюдина.[3] Важнейшими же свидетельствами и данными являются приписи, встречаемые нами в лицевых рукописях, особенно в Евангелиях, Псалтырях и т. д., где монашествующий или иерействующий каллиграф называет кратко себя грешного, указывает время написания и, иногда, монастырь. Правда, записи и подписи, изобильные в XI–XII вв., эпоху наибольшей производительности византийской палеографии и миниатюры, и, при всей своей определенности и много-

---

1 *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera. T. IV. Parisiis, 1858. P. 280: «Ταύτη δὴ καὶ τῶν θείων Εὐαγγέλιων τὰς βίβλους συναπηχρείωσαν, ἔτι καὶ τὰ ἱερὰ κειμήλια φλογὶ πυρὸς παραδοῦναι».

2 *Assemanni J. S.* Kalendaria ecclesiae universae. T. I. Romae, 1755. P. 16-17. «Ὁρῶμεν πολλὰ τῶν σεβασμίων βίβλων τουτωνὶ, καί γε καὶ τῶν ἀρχαιωτέρων καὶ τῷ μακρῷ χρόνῳ παρ᾽ εὐσεβῶν καὶ φιλοθέων ἀνδρῶν ἐκπεπονῆσθαι μαρτυρούμενων, ἅπερ ἀναπτυσσόμενα, ἐν μέρει μὲν διὰ τῆς καλλιγραφικῆς εὐφυΐας τὰ τῆς θείας ἱστορίας ἡμῖν ἐμφανίζει διδάγμα, ἐν μέρει δὲ διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας τὰ αὐτὰ ἡμῖν παραδείκνυσι πράγματα» [PG 100:748].

3 *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. I. Parisiis, 1852. P. 463: «Τὸ ἐν γραφαῖς Εὐαγγέλιον, οὗ τὴν δύναμιν, εἰ καὶ παχύτερον, ἐμφαντικώτερον δ᾽ὅμως, ἀποφέρονται». В возражении его же De magnete указываются миниатюры, изображающие блаженного Макария в *древнейшем* кодексе: ibid. P. 307.

численности, бесполезные для нас в XV и XVI вв., отсутствуют как раз в периоде древнейших VI–IX вв., когда всякого рода хронологические указания могли бы осветить нам историю движения миниатюры. Но все же мы можем и из этих неполных серий извлечь для себя некоторые важные обобщения.[1]

Общие сведения наши по греческой палеографии указывают нам в древнейшую эпоху ее на юго-восточные провинции Византийской империи как на место наибольшего развития письменности и каллиграфии. Вековое существование александрийской библиотеки, богатство египетских епархий, сила местных традиций древней египетской культуры, – все это достаточно оправдывает гипотезу александрийской каллиграфии в период IV–VII в. Не естественно ли полагать, что и первые списки иллюстрованного местного автора Космы Индикоплова появились также в Александрии и что внешнее сходство (формат, тонкость пергамена) таких рукописей, как Синайского кодекса, Космы Ватиканской библиотеки, Библии Венской и Россанского кодекса, не случайное? Не лишнее заметить близкое родство с ватиканской рукописью Космы коптских фрагментов Библии VII века в Неаполитанском музее и арабских Посланий IX века в Имп. Публичной библиотеке. В монастырях Месопотамии исполнено сирийское Евангелие 586 г. писцом Рабулою. О древнейшем кодексе Евангелия VII века в Парижской библиотеке за № 63 по его орнаментам можно также полагать, что оно происходит с Востока. Специально Византии, кажется, принадлежат в эту эпоху между иллюстрованными рукописями лишь подписной экземпляр Венского Диоскорида и некоторые рукописи подобного же характера из VIII–IX стол. Ни одна специальная дата или даже простое указание не свидетельствуют нам об участии малоазийских монастырей и духовных центров в развитии византийского искусства вообще и миниатюры в частно-

[1] Монфокон расположил собранные им записи по векам, но материал с его времени значительно возрос: *Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Parisiis, 1708. P. 39-86. Свод писцов в алфавитном порядке с указанием дат сделан Гардтгаузеном: *Gardthausen V.* Griechische Paläographie. Leipzig, 1879. S. 310-341. Там же (S. 406-429) свод данных о происхождении писцов.

сти, но позволительно догадываться, что движение их шло с юго-востока на северо-запад Византийской империи издревле, направляясь к ее столице.

В разгар иконоборческого движения мы встречаем в Константинополе и Салониках вполне сформировавшуюся уже школу иконописи. В это время восток Империи, дотоле страстно отстаивавший религиозное искусство в вековой борьбе антропоморфитов против оригенистов-атеев,[1] видел наступавшее разорение своей культуры и отдалялся по художественным принципам более и более от центра Империи. Правда, выходящее с Востока же декоративно-орнаментальное направление искусства имело громадное значение для самой Византии и Запада, но и его развитие принадлежит уже не Сирии и Малой Азии, но Константинополю и западным провинциям Империи.

Между тем именно из константинопольского монастыря Иоанна Студиоса, прославившегося своею борьбою с иконоборством, выходят в VIII–IX в. рукописи лицевой Псалтыри, назначенные для народного поучения и просвещения. Записи писцов называют монастырь Св. Лазаря в Константинополе, Богоматерь τῆς Ὑπεραγίας Хальке, а также Эвбею, Патры, Кесарию, откуда происходят рукописи X столетия. Но мы знаем ряд великолепных подносных рукописей с миниатюрами, как, напр., парижская Псалтырь № 139, ватиканская Библия отдела Королевы Христины № 1, Псалтырь Василия Македонянина в Библиотеке Марциана № 17 и кодекс Григория Богослова Парижской библиотеки № 510 со всеми его копиями и подражаниями, известный Ватиканский менологий и пр. и пр., которые все обязаны своим происхождением столице Византии и даже прямо представляют или заказы первых императоров Македонской династии, или работу специальной школы царских писцов.

К XI и XII в. относится значительная масса рукописей, исполненных именно в столичных монастырях: Марии τῶν Ὁδηγῶν, Монастыря τῶν ἱερέων, М-ря τῶν Ῥαδηνῶν, Богоматери τῶν σκεπεινῶν

[1] См. живые страницы в соч.: *Thièry A.* St. Jean Chrysostome. Paris, 1874. P. 115ff.

μάνδρων, Б. М. τῆς Εὐεργετίδος, Б. М. τῆς Περιβλέπτου, Иоанна Студиоса, Иоанна Предтечи (Πέτρα), Б. М. τῆς ὑπεραγίας, Царских нотариусов, Антиграфевов, Табулариевов и т. д. В эту же эпоху появляются записи афонских монастырей, а также монастырей Иерусалима, Артаки близ Кизика, Армении, Салерно, южной Италии (Региума) и Сицилии. В XII в. число монастырей константинопольских, отмеченных в истории палеографии, умножается: из м-ря Иоанна Предтечи имеем, напр., одну запись на минеях, которая позволяет нам догадываться о том, что и большинство иллюстрованных списков Simeнона Метафраста принадлежит именно Константинополю.

Время латинского завоевания передвинуло каллиграфическую деятельность монашества в Малую Азию и на острова. В XIV в. именно Родос, Кипр, Трапезунт, а также собственно Греция и Калабрия (χορικοὶ γραφεῖς) соперничают своим производством рукописей с истощенною столицею. Понятно затем, почему в XIV и особенно в XV в. мы встречаем ряд рукописей, в которых все художественные традиции уже презрены и оставлены (вместо изящных орнаментов и блестящих красок находим яркую мазню) и почему самое содержание иллюстрованных рукописей резко меняется. Книга Иова, житие Варлаама и Иоасафа царевича, житие Александра Македонского, хронографы и хроники – таковы отныне темы, преследуемые миниатюристом. И если до взятия Константинополя встречаем еще между писцами монахов из монастыря Анастасии Фармаколитры или Иоанна Предтечи, то во второй половине XV века все эти каллиграфы, хрисографы и миниатюристы рассыпаются по всему Востоку и Западу, на Родос и в Венецию, на Афон и в Англию, в Трапезунт и Тоскану, чтобы полуторавековою деятельностью спасти от варваров, поглотивших Восток, его науку и литературу и передать ее возрождающемуся Западу. Обильные записи называют нам трудолюбивых переписчиков, указывают целые школы, основавшиеся на Крите и в Венеции и пр., так что эта эпоха греческой каллиграфии является наиболее известною, но византийская миниатюра уже прежде кончила свое существование, успев до разгрома византийской культуры передать свое наследие.

И хотя украшение рукописей делалось чаще в монастырях столичных или особенно призреваемых императорами и двором и самые рукописи делались в дар им, но монастырь пребывал, однако же, единственно тою сферою, откуда миниатюрист получал свои художественные и религиозные мотивы. Между тем известно, какое значение имело с VIII в. во все последующие монашество на Востоке и, в частности, в Византии: приобретя несокрушимую силу в церкви подвижничеством, оно отдалось интеллектуальной деятельности, в которой находило свою опору для борьбы с ересями; философские привычки влекли богослова и к тонкому изучению Писания, и к усвоению себе ораторского таланта и умения от древних образцов. И в то время как на Западе, с V уже века, падала более и более монастырская наука и только в эпоху карловингскую оживилась искусственным, недолговременным жаром, она была в VIII и IX вв. главною силою, которую выставила церковь греческая в эпоху иконоборства.[1] Так, знаменитый в византийской истории и в борьбе с иконоборством Студийский монастырь выделяется и в истории византийской литературы и искусства: вместе с уставами отсюда же выходили и редактированные лицевые Псалтыри, и лицевые Святцы, и разные сборники для поучительного чтения покровителям патрициям, и иные иллюстрированные сочинения.[2] То же, хотя с меньшею степенью, можно сказать и о монастырях Фессалоники, Антиохии, Александрии и пр. до афонских в позднейшее время. С X в. редакции иллюстрированных рукописей настолько проникаются служением высокой цели и задачам этого нового и самого многочисленного воинства Империи,[3] что весь последний период истории византийской

---

[1] См. *Labbe Ph., Cossart G., Coleti N.* Sacrosancta concilia ad regiam editionem exacta. T. VII. Venetiae, 1728. P. 371 о рукописях, уничтоженных иконоборцами.

[2] См. ниже описания рукописей: Псалтыри Лондонской, Евангелий с календарями по студийскому образцу, сборника (палеи) ркп. Христины № 1. О значении монастырей в борьбе с иконоборством см. письма Феодора Студита и свидетельства византийских историков (см. ниже). *Pichler A.* Geschichte der kirchlichen Trennung zwischen dem Orient und Occident von den ersten Anfangen bis zur jüngsten Gegenwart. T. I. München, 1865. S. 21, 50, 99, 137, 139, etc.

[3] Betrachtungen über den Mönchsstand: eine Stimme des zwölften Jahrhunderts / Aus dem griechischen des Eustathius von Thessalonich übers. von G. L. F. Tafel. Berlin, 1847.

миниатюры следовало бы назвать монашеским. Несомненно, что подобная научно-идеальная деятельность в постижении христианства не имела места в монастырях бедных, занятых исключительно своим пропитанием (напр. в Месопотамии, на монастыри которой нападки за грубо чувственную жизнь начинаются еще с Созомена), и сосредоточивалась в известных центрах, но зато духовное представительство их было обширно и властно. Этому представительству, основанному на высоком воззрении на свободную церковь, которую монашество отстаивало против самих императоров (Феодор Студит), призывая иногда пап и, вообще, направляя внешний клир, не мешал, но способствовал самый аскетизм, который в самой Византии умел уживаться рядом с литературой и изящными искусствами (Григорий Богослов, Василий Великий, Афанасий, Златоуст положили основание умственному аскезу – этой «божественной философии»), и было бы заблуждением смешивать этот активный аскетизм, усиливавшийся во времена гонений и смут и подвигший живого, талантливого и ученого Феодора перетерпеть всякие унижения и жестокие пытки, с общим самоотречением аскетизма восточного, который жил независимою жизнью, но, правда, питал в нужную минуту своими силами центр Империи и в эпоху ее падения заполонил собою бедствующее общество.[1]

Как в византийцах, этих прямых наследниках древних греков, преобладание рассудочной стороны над воображением никогда не допускало в самых глубоких сферах увлечься до забвения привычных философских и схоластических рамок, а также и практического смысла, так и в монашестве Византии мы находим лишь в слабой степени тот мистицизм, который обыкновенно проникает все области духовной деятельности, а тем более не видим мистицизма вос-

---

S. 7: «Византия есть сплошной монастырь». Но издатель, руководясь общими и риторическими поучениями автора, пришел к заключению, что единственною наукою греческого монашества было земледелие и мелкая промышленность.

[1] Правда, однако же, что на Востоке литературная деятельность монашества после высокого состояния в IV и V вв. временно пала в последующее время. См. *Hasemann J.* Griechische Kirche // Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 84. Leipzig, 1866. S. 116.

точного. Правда, в любви к глубокомысленному проникновению в слова и буквы Писания, «к мистической арифметике», т. е. к различным прозрительным умозаключениям по священным именам и числам, и проявлялся общий мистический, религиозный принцип, но он никогда не переставал быть общенародным. Вот почему все иллюстрации толковой Псалтыри, Книги Иова, отцов Церкви и пр. не были только мертвым книжным делом, плодом монашеских досугов, но и религиозною потребностью народа. Забывая строгою чистоту священного предания, монах вносил в свои поучительные беседы и сказания апокрифические и на простой основе умел выткать иногда блестящую эпопею; в эту область уходило поэтическое чувство и талант повествователя, стесненные в собственной поэзии схемою, узкими рамками и отсутствием живого содержания. Переложенная в ямбические стихи повесть о первородном грехе (Ф. Студит) и эпиграммы на Господские и Богородичные праздники, иконы и пр. были вполне по современному вкусу, и ее нехитрые освященные образы давно стали популярными. В этой сфере схоластическое богословие разрешалось в изящное поучение, соперничавшее слогом и риторством со светскою поэзиею; для Сименона Метафраста важнейшею целью было изложить жития святых в высоком и изящном стиле: как разнится этот стиль от золотой легенды Иакова de Voragine!

С IX в. иконопись также принимает лирико-поучительный характер, и сложные толкования притчей являются в ней непосредственным результатом этого направления.

Миниатюра живее всех других чувствует это направление, так как она связана с ним самою литературною средою, и потому в иконописном деле этот род живописи начинает играть первенствующую роль с VIII–IX в. Не одна только привычка мастеров к мелкому роду живописи, сложившаяся будто бы в эпоху иконоборческих гонений, заставляла их предпочитать миниатюру другим, более высоким и монументальным видам, но прямая современная потребность. В эту сферу укрылось не искусство, но его личная творческая жизнь; здесь слагалась впервые лирическая, сложная композиция иконы, выражавшей весь цикл заветных идей и представлений; тонкий богослов-

ский перевод, составленный по церковной песне, испытывался впервые в иллюстрации Псалтыри, речей Григория Богослова и только гораздо спустя являлся в иконе. Мы встретим в истории миниатюры IX–XII веков также много таких иконописных изображений, которые не привились и были покинуты сразу. Но, вообще говоря, это эпоха окончательного сложения греческой иконописи, и монументальные памятники ее, как увидим, только следуют за иконописным движением в миниатюрах.

Таким образом, если для первого периода истории византийской миниатюры, с VI по IX век, мы довольствуемся множеством монументальных произведений искусства, то во втором периоде миниатюра делается не только отделом вполне самостоятельным, но и бесспорно главнейшим – факт, который, однако, не был сознан литературою вопроса.

I.

Литературная история византийских миниатюр, хотя и начинается очень рано, а именно вместе с появлением первых описаний рукописных библиотек в Италии, однако долгое время не представляет материала собственно научного. Эти публикации каталогов библиотек Лаврентианской во Флоренции,[1] Туринской,[2] Амврозианской в Милане, Венской,[3] Марцианы в Венеции, Королевской (или Национальной) библиотеки парижской,[4] московской Синодальной[5] и

---

[1] *Bandini A. M.* Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Medicae Laurentianae. T. I-III. Florentiae, 1764-1770.

[2] *Pasini G.* Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaeii. T. I. Taurini, 1749.

[3] *Lambecius (Lambeck) P.* Commentariorum de augustissima Bibliotheca caesarea vindobonensi libri I-VIII / Ed. A. F. Kollar. Vindobonae, 1776-1782; сокращение: *Nessel D.* Catalogus, sive recensio specialis omnium codicum manuscriptorum graecorum, nec non linguarum orientalium, augustissimae Bibliothecae caesareae vindobonensis. T. I-II. Vindobonae et Norimbergae, 1690.

[4] *Melot A.* Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Parisiensis. T. II. Parisiis, 1740.

[5] *Matthaei F.* Accurata codicum Graecorum manuscriptorum bibliothecarum Mosquensim Sanctissimae Synodi notitia et recensio. T. I-II. Lipsiae, 1805; *Савва, архим.* Указа-

английских библиотек (Коттона, Бодлея, Гарлея и пр.)[1] сообщают, по большей части, описания миниатюр, а иногда и снимки некоторых из них; изредка, когда представляется особый интерес – или исторический для античного мира, или богословский, издается весь рукописный памятник: так изданы миниатюры кодексов Венского Бытия,[2] Амврозианской «Илиады»[3] и Ватиканского менология.[4] К сожалению, как са́мые указания и описания миниатюр, так и публикация рисунков делались всегда с полною небрежностью, как дело второстепенной важности. Так, знаменитый Монфокон в своих сочинениях о греческой палеографии, о библиотеках Италии,[5] издании разных сочинений отцов Церкви (а также Мабильон и др.) нередко подробно описывает миниатюры, интересные в историческом отношении; но в какие грубейшие ошибки впадал в своих крайне разбросанных и всегда наскоро исполняемых занятиях этот трудолюбивый и способный ученый, покажет один пример: он описывает в библиотеке Киджи в Риме Дионисия Галикарнасского X в. [F.VII.159] с его изображением и прилагает даже его снимок,[6] сам справедливо удивляясь странности костюма, между тем как миниатюра эта – лишь крайне грубая современная копия с исчезнувшего рисунка XV века. Весьма важное сочинение Блюме по описанию итальянских библиотек[7] и обширный

тель для обозрения московской Патриаршей (ныне Синодальной) библиотеки. 2-е изд. М., 1858.

[1] *Smith Th.* Catalogus librorum manuscriptorum Bibliothecae Cottonianae. Oxonii, 1696; *Coxe H. O.* Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae. T. I-III. Oxonii, 1853-1854; *Nares R.* A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum. T. I-IV. London, 1808-1812.

[2] *Lambecius (Lambeck) P.* Commentariorum de augustissima Bibliotheca caesarea vindobonensi. T. III. P. 3-31.

[3] *Mai A.* Picturae antiquissimae bellum Iliacum repraesentantes nunc primum ex Homeri codice non sine descriptionibus editae. Mediolani, 1819.

[4] *Albani A.* Menologium Graecorum jussu Basilii imperatoris graece olim editum. Urbini, 1727.

[5] *de Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Parisiis, 1708; *id.* Diarium italicum, sive monumentorum veterum, bibliothecum, musaeorum, etc. notitiæ singulares in itinerario italico collectæ. Parisiis, 1712.

[6] *Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. P. 23-24.

[7] *Bluhme F.* Iter Italicum. T. IV. Berlin u. Stettin, 1836.

сборник Фабрициуса[1] ни слова не говорят о лицевых рукописях. Несравненно целесообразнее пользовался миниатюрами знаменитый Дюканж в своих исследованиях по византийской древности.[2] Равным образом и другие исследователи древностей церковных пользуются изредка лицевыми рукописями, как, напр., Гоар,[3] библиотекарь Ватикана Ассемани,[4] Алеманни[5] и др.; в XVII и XVIII вв. появляются и описания, хотя отрывочные и ненаучные, со снимками лицевых рукописей византийских как памятников древности: Шильтер в исследовании о древностях германских,[6] Гель в описании кодекса Евангелия Геттингенской библиотеки,[7] Гори в подобном же описании и публикации Евангелия, принадлежавшего флорентинскому аббатству [Conv. soppr. 160].[8] В новейшее время Соммерар в своем издании средневековых памятников поместил рисунки миниатюр византийского Евангелия XI–XII вв. из гренобльского кармелитского мона-

---

[1] *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca sive Notitia scriptorum graecorum quorumcumque monumenta integra aut fragmenta edita exstant tum plerorumpuqe e mss. ac deperditis ab auctore tertium recognita et plurimis locis aucta. Ed. nova. T. I-XIV. Hamburgi, 1790-1806.

[2] *Du Cange Ch.* Historia Byzantina duplici commentario illustrata. Lutetiae Parisiorum, 1680. Lib. I. P. 139-140. Lib. IV (Constantinopolis christiana). P. 125; *id.* Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis. Lutetiae Paris., 1678. Tab. ii, vii.

[3] Georgius Codinus Curopalata De officiis magnae ecclesiae et aulae Constantinopolitanae / Ed. J. Goar. Lutetiae Parisiorum, 1648; *Goar J.* Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum. Lutetiae Paris., 1697.

[4] *Assemanni J. (G.) S.* Kalendaria ecclesiae universae: Kalendaria ecclesiae Slavicae, sive Graeco-Moschae. T. I. Romae, 1755. P. 50-53.

[5] *Alemanni N.* De lateranensibus parietinis. Romae, 1756. P. 55. Tab. vii (рисунок из Космы Ват. 699).

[6] *Schilter J.* Thesaurus antiquitatum Teutonicarum. T. I. Ulmae, 1727. Figurae.

[7] *Gehlius A. G.* Codex quatuor evangeliorum manuscriptus in lucem prolatus. Francofurti et Lipsiae, 1729.

[8] *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum. T. III. Florentiae, 1759. P. 99-105. Tab. xii. Этот же кодекс, по его словам, описывали Iohannes Lamius [*Lami G.* De eruditione apostolorum liber singularis. Florentiae, 1738. P. 229] и Aloysius Gallettius, монах из Кассино. Наконец *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. V. Pl. xlvii.6.

стыря [Лондон, BL Egerton 1139].[1] Известный библиограф Дибден, описавший множество древних рукописей, мало интересовался византийскими.[2] Другое сочинение библиографа Сильвестра содержит в себе, как исключение, снимок с одной византийской миниатюры из «Кинегетики» Оппиана.[3] Мы считаем уместным упомянуть здесь и те те немногие попытки на Западе знакомить с художественною орнаментикою византийских рукописей и пользоваться ею для исправления вкуса современного, хотя при этом смешивали чисто византийские образцы с их подражанием в каролингских миниатюрах или ограничивали выбор византийского самым необходимым.[4] Но единственное подобное издание, удовлетворяющее научным требованиям, т. е. исполненное со строгим и умелым выбором и сохранением всех тонкостей стиля и техники, есть известное русское издание Строгановского Музея художественной промышленности.[5]

Заслуга первой научной оценки византийской миниатюры и широкого пользования этими памятниками принадлежит, таким образом, бесспорно Даженкуру, который для истории живописи с IV по

---

[1] *Du Sommerard A.* Les arts au moyen âge. T. I-V & Album. Paris, 1838-1846. VIII-e série. Tab. 12-16. Автор называет рукопись Псалтырью, которой сцены все исключительно из Нового Завета (см. ниже о миниатюрах Псалтыри).

[2] *Dibdin Th. F.* Voyage bibliographique, archéologique et pittoresque en France / Trad. Th. Liquet. Paris, 1825; *id.* A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in the Northern Counties of England and in Scotland. T. I-II. London, 1838; *id.* The Bibliographical Decameron or, Ten Days Pleasant Discourse upon Illuminated Manuscripts and Subjects Connected with Early Engraving, Typography, and Bibliography. T. I-III. London, 1817.

[3] *Silvestre J. B. et al.* Paléographie universelle. T. II. Paris, 1840. Pl. 59 [Париж, Ms grec 2737].

[4] *Mathieu B. Ch., Denis F.* Livre de priers, illustré à l'aide des ornements des manuscrits. T. I-II. Paris, 1858-1862. P. 10-25 (рисунки из парижск. р-сей №№ 510, 139, 74, 79, 64); *Denis F.* Note supplémentaire sur les manuscrits à miniatures // *Arsenne L.-C.* Manuel du peintre et du sculpteur. T. I. Paris, 1833. P. 303-313; *Curmer L. et al.* Les évangiles des dimanches et fêtes de l'année. Paris, 1864; *Racinet A.* L'ornement polychrome. Paris, 1869-1873. P. 29-31 (виз. орнамент по миниатюрам из р-сей Парижа №№ 139, 510, 64, 230; на табл. 31-35 мозаические орнаменты из Зиза в Палермо).

[5] *Бутовский В. И.* История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. М., 1870; *de Boutovsky V.* Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle d'après les manuscrits. T. I-II. Paris, 1870-1873.

XIII век взял основанием миниатюры рукописей;[1] он первый описал подробно и приложил рисунки, снятые прорисью (калька) с са́мых оригиналов, замечательных греческих рукописей с миниатюрами Ватиканской библиотеки; преследуя свою теорию о византийском влиянии, возродившем искусство Запада в XIII–XIV вв., он заботливо сличал миниатюры греческих рукописей X–XIII веков с современными латинскими и для наглядного убеждения представлял параллельные изображения евангелистов и иконописных сцен из тех и других;[2] срисовывал отдельные фигуры для истории костюма, заглавные буквы, орнаменты и образцы письма важнейших рукописей для определения даты. Но в эту обширную задачу Даженкур не мог, конечно, внести полной подготовки, а для строгого критического отношения к ней он не имел ни сил, ни данных, ни мотивов в самой исторической науке. Как произвольны и нередко ошибочны его суждения по палеографии, так неопределенно и слабо было его понимание и чувство стиля: он легко смешивал произведение VI, VII века со средневековым и зачастую не умел отличить собственно византийского от его западных подражаний или даже от сходного по общей основе искусства VII–IX веков т. наз. римской школы. Следуя библиографической методе, Даженкур не сумел разделить добытый материал исторически и анализировал рукописи одну за другой, лишь на основании своих собственных, иногда смутных палеографических определений. И в то время как он с особенною внимательностью описывал и издавал в рисунках неважные или и вовсе ничтожные по историческому значению кодексы, каковы, напр., «Паноплия догматическая» (потому что в ней изображен Алексей Комнен) или «Хирургия» Гиппократа и пр., он пренебрегал рукописями важнейшими и одну из богатейших лицевых рукописей Ватикана (отдел ко-

---

[1] *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. II. Peinture. P. 40-80. T. V. Pl. xix-lxxxi.

[2] Ibid. T. V. Pl. xlvii, lxxxi, ciii, etc. Даженкур пользовался, с разрешения самого папы, полнейшею свободою в Ватиканской библиотеке и потому понятно, что им был почти *исчерпан* весь запас лицевых рукописей ее, но Палатинский ее отдел был в то время в Париже. Из других римских библиотек он знал лишь Минервинскую.

ролевы Христины, № 1), с замечательными миниатюрами в лист, IX или X века, интересную даже в библиографическом отношении, он упоминает лишь по поводу того, что в ней коронование представлено в виде поднятия на щит, – как любопытный северный обычай в Византии.[1] Научные же воззрения Даженкура на византийские миниатюры не могли быть, поэтому, обширны: он отнес все эти миниатюры ко второй эпохе искусства с VIII в. по начало XIII-го; это время на Западе представляет полное падение искусства, а на Востоке, по его взгляду, благодаря покровительству блестящего двора, искусство хранило отчасти свое техническое значение и даже доходило до известного блеска в X и XI столетиях. Но так как это поднятие было искусственное и блестящие миниатюры этого времени представляют лишь «обманчивое совершенство»,[2] то тем глубже было падение в XII в. Смутно понимая значение иконографии, науки, впрочем, тогда еще не существовавшей, Даженкур нашел, что сюжеты и композиции становятся сложнее с XII в., и это единственное его замечание, выходящее из ряда обыкновенных описаний внешнего вида рукописи, письма, числа миниатюр и их техники. Но так как сочинение это со множеством снимков служит и доселе настольною книгою, то и все недостатки его еще в полном ходу и наука христианского искусства доселе владеет самою неопределенною постановкою памятников с IV по IX век; не переходя в другие сферы, упомянем ватиканские рукописи Книги Навина (свиток), «Топографии» Космы, Виргилия (№ 3867) и Октотевха, по которым сочинение Даженкура только затемнило вопрос, надолго затормозивши его разрешение. Общие же воззрения его, вызвав отчасти возражения в литературе немецкой, нашли много последователей в литературе итальянской и французской, породивши, впрочем, легковесные приговоры о восточном и византийском влиянии; у французских писателей явилось обычаем утверждать, что первое искусство христианское явилось в форме миниатюр священных книг у отшельников Фиваиды и Сирии и от

---

[1] Ibid. T. III. Peinture. P. 67-68.
[2] Ibid. T. II. Peinture. P. 65.

них было перенесено в греческие монастыри и т.п. Заметим, кстати, что широкая археологическая деятельность Дидрона, известного издателя «Археологических аннал», «Иконографии Бога» и пр., кроме бесспорного значения и пользы, принесла немало и вреда, породив во Франции особую школу археологов-любителей, чуждую строго научного отношения к христианской древности.[1]

Общей постановке вопроса и отчасти воззрениям Даженкура следовали дальнейшие труды по истории средневекового искусства, особенно во французской литературе, напр. сочинение Луандра с рисунками Ангар-Муже о предметах роскоши в искусстве,[2] собрание различных статей по истории искусства и быта в Средние века и эпоху Возрождения с трактатом Шамполиона-Фижака «О миниатюрах рукописей».[3] На этой же почве возникло и капитальное сочинение Лабарта по истории промышленных художеств: для истории византийской миниатюры оно предлагает отдельное исследование и множество роскошных рисунков, передающих все особенности стиля и техники.[4] Этот исторический обзор византийских миниатюр (хотя Лабарт знал по собственной наглядке лишь лицевые рукописи парижской Национальной библиотеки, о других же, видимо, пишет по Даженкуру, ограничиваясь общими местами) он разделил на пять периодов: 1) от Константина до Льва Исаврянина (717), 2) до Михаила III (842), 3) до Василия II (976), 4) до конца XII в., 5) до падения Империи. С первого взгляда ясно, что автор, даже зная все греческие рукописи с миниатюрами, не мог бы найти достаточно исторических отличий для наполнения своих мелких рубрик. Так, например, из од-

---

[1] Annales archéologiques. 1-28. 1844-1881; *Didron A. N.* Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu. Paris, 1843.

[2] *Louandre Ch.* Les arts somptuaires. T. II. Paris, 1858. P. 10, 52-59 (таблицы взяты из парижск. №№ 510, 70, 64, 74).

[3] *Aimè Champollion-Figeac A.* Miniatures des manuscrits // *Lacroix P., Seré F.* Le Moyen-âge et la Renaissance: Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe. T. II. Paris, 1849.

[4] *Labarte J.* Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1865. T. III. P. 9-78. Album. Pl. lxxvii-lxxxviii.

ной рукописи, им относимой к VIII стол., он образует целый отдел (иконоборческий период) и приходит к выводу, что в этот период не было рукописей с миниатюрами, но были рукописи орнаментированные. Другие периоды характеризуются им, по манере Даженкура, главным образом в технике и общими чертами по поводу содержания. Напр., для первого периода: «хранение античных традиций в форме и вкусах; свобода композиции; правильность рисунка; выражение в лицах; строгость типа; благородство позы; теплые тона тела» и пр. и пр. Второй период характеризуется «новым стилем, сочетавшим особенные декоративные формы (?) с античным преданием». В X в. автор открывает увлечение фантазиею и богатство орнаментации: во-первых, рукописи, по которым он судит, принадлежат скорее XI веку, и, во-вторых, мы знаем, что в IX в. уже в Византии была богатая и фантастическая орнаментика. Такое мелкое дробление привело автора далее к необходимости видеть в четвертом периоде (XI и XII в.) лишь влияние предшествующей школы и уже начинающийся упадок, а образчиком этого упадка выставить знаменитый Ватиканский менологий и столь же известную рукопись гомилий Иакова (Ват. № 1162).[1] Вообще же, в должной оценке византийских миниатюр Лабарт не пошел дальше Даженкура и повторил все его мнения лишь с немногими оговорками и изменениями. Так, напр., хотя рукопись Космы Ватикана он по-прежнему относит с Монфоконом и Даженкуром к IX веку, но оговаривается, что он считает миниатюры этой рукописи копиями с работы VI века; между тем несомненно – и это признают все, видевшие самолично кодекс, – что эти миниатюры никак не могут представлять копии, а наоборот, дают нам лучший оригинал, какой существует, и этого предположения не допускает оригинальный и высоко артистический характер их исполнения. Во всяком случае, почин на Западе искреннего, научного отношения к византийским занятиям остается за фран-

[1] Рецензии: *Otte H.* // Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 3. 1870. S. 287-369; *Буслаев Ф. И.* Краткое обозрение истории византийского искусства по сочинениям Лабарта и Гасса // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 64-76 [то же в кн. *Буслаев Ф. И.* Сочинения. Т. I. СПб., 1908. С. 213-234].

цузскою наукою.

Новейшее издание Рого де Флери, предлагающее археологическую иллюстрацию евангельских событий на 100 таблицах, широко пользуется парижскими греческими кодексами.[1] С византийских миниатюр (но также лишь Парижской библиотеки) начинает анализ иконографических сюжетов и новое сочинение Гримуара о христианской иконографии.[2] Замечательный опыт свода главнейших оказавшихся в настоящее время на Востоке памятников христианского искусства представляет этюд г. Байэ,[3] дающий оригинальную точку зрения на ход и развитие древнехристианского искусства вообще, но ограничившийся, к сожалению, общим критическим обозрением памятников и их современной постановки, без подробного анализа их содержания.

Иного рода заслуга принадлежит археологии немецкой, которая, не интересуясь прямо византийским искусством и самый вопрос о нем и его влиянии считая тяжелым для себя бременем, тем не менее почитала своим долгом употребить при случае все научные средства и силы для посильного разрешения вопроса. И хотя в исследовании по истории византийского искусства приходится чаще относиться отрицательно к выводам немецких археологов, основавшимся на предвзятых взглядах партии, по существу своему, тенденциозной, однако же, некоторые, правда, немногие данные, ими добытые на почве общей истории искусства (особенно в переходе византийского искусства в Италию), суть результат внимательного изучения и должны быть приняты в известных частных исследованиях.

Одним из первых и вместе наиболее талантливых исследователей этой партии был известный Румор, которого значение для истории итальянского искусства было в свое время важно и реши-

---

[1] *Rohault de Fleury Ch.* L'Evangile: Études iconographiques et archeologiques. T. I-II. Tours, 1874.

[2] *Grimouard de Saint-Laurent H. L.* Guide de l'art chrétien: Études d'esthétique et d'iconographie. T. I-VI. Paris, 1872-1875.

[3] *Bayet Ch.* Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris, 1879.

тельно: его розыски документов в итальянских библиотеках, наглядное и продолжительное знакомство с самыми памятниками, тонкая эстетическая критика и сильная логика блестящего, хотя парадоксального ума, – все способствовало в нем к успешной разработке нового еще предмета.[1] Но, к сожалению, остроумный писатель особенно интересовался и увлекся теми вопросами, в которых он не имел под собою почвы: вместо того, чтобы ограничиться историею живописи Возрождения в XIV в., он значительную часть своих сочинений и статей наполнял полемикою по вопросу о происхождении этого возрождения, византийском влиянии и пр.; мало зная древнехристианское искусство, он вовсе не мог знать византийского и его миниатюр, хотя и ссылается на них постоянно.[2] По его мнению, вплоть до эпохи лангобардов продолжался древнехристианский период искусства, общий для Греции и Италии. Затем, с этого времени в Греции покровительство двора, новые богатства создали временное «условное искусство» из слияния существовавших уже элементов; таким образом, византийское искусство лишь повторило древнехристианские идеи, но в форме и постановке средневековогреческой. Если поэтому в западном искусстве и было какое-либо заимствование от искусства византийского, то это было лишь возвращение к своему первоисточнику – искусству древнехристианскому, которого другой поток, римский, иссяк вследствие внешних бедствий. Следовательно, византийское искусство не создало почти ничего нового и, по словам автора, «*легко можно доказать*», что самое образование художественно-религиозных типов и композиций (т. е. иконографии) принадлежит древнехристианскому искусству V–VI веков; это видно, между прочим, по его словам, и из того, что мы встречаем в композициях постоянно античные костюмы и, вообще,

---

[1] *von Rumohr C. Fr.* Italienische Forschungen. T. I. Berlin, 1827 и особенно его статья Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey // Kunstblatt. 1821. №№ 7-9, 11-12.

[2] Довольно указать напр. на то, что мозаики атриума или предсения у Св. Марка в Венеции он относил ко временам экзархата (VI и VII веку), тогда как они наверное не ранее XII века: *Rumohr C. Fr.* Italienische Forschungen. T. I. Berlin, 1827. S. 175.

обстановку классического искусства. Мы не пойдем далее с автором в решении пресловутого вопроса о влиянии и полагаем, что и приведенного достаточно, чтобы представить с какою явною тенденциозностью он приступал к решению самых существенных и важнейших вопросов. Со свойственным ему остроумием он пересадил сложение всего христианского искусства в период IV–V века, т. е. в тот, о котором мы имеем наименее представления за крайнею бедностью памятников и который, по крайней мере, в силу самой этой бедности не мог играть такой всеобъемлющей роли в иконографии. Однако же, примеру Румора втайне следовали многие и относительно иконографии предпочитали скорее думать, что она выработана уже в эти времена, нежели предоставить ее разработку искусству византийскому. История миниатюры нам доказывает прямо, что подобного рода предположения основаны на иллюзии, что искусство IV и V веков более повторяло прежние формы, знакомые по живописи катакомб и скульптурам саркофагов, и что, наоборот, решительное движение в христианском искусстве началось лишь в VI стол. с периодом равеннским. Известный в свое время знаток средневекового искусства и особенно живописи Вааген в своих специальных исследованиях по истории миниатюр останавливается отчасти и на миниатюрах византийских, хотя их описание, по-видимому, и было для него лишь побочным вопросом,[1] тем более что на византийское искусство он смотрел, как на недвижимый, мертвенный склад древнейших и первоначальных образов христианского искусства и вместе с тем как на известную особливую художественную манеру (Kunstweise), состоявшую в сухости и худобе форм, преувеличении длинноты пропорций, мелких складках, шраффировке золотом и пр. Таким образом, самые, по-видимому, беспримесные византийские

[1] *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 200-231; *id.* Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. T. II. Wien, 1867. S. 4-11; *id.* Treasures of Art in Great Britain / Transl. by Ch. Eastlake. T. I. London, 1854. P. 97-104; *id*. Galleries and Cabinets of Art in Great Briatin. London, 1857. P. 7-21. В бумагах покойного Ваагена найдены также приготовленные материалы к истории миниатюры вообще, но, по словам проф. Вольтмана, в них нет ничего нового: *Waagen G. F.* Kleine Schriften / Ed. A. Woltmann. Stuttgart, 1875. S. iii.

произведения, как, напр., парижские кодексы Григория Назианзена (№ 510) и Псалтыри (№ 139), в силу их художественного достоинства оказываются у Ваагена римско-античного характера по технике, по композициям же – древнехристианского происхождения; местный византийский элемент в этих рукописях является лишь в сухих и длинных фигурах святых. Вообще же, Вааген вовсе не знал византийского и даже древнехристианского искусства, был незнаком с иконографиею и даже не отгадывал содержания простейших сюжетов; открыл во многих рукописях двоякую работу – хорошую и дурную руку, что было совсем несообразно с делом и давало в результате самые странные выводы: миниатюра дурной руки приходилась среди остальных хороших и наоборот и пр. Во всяком случае, этот ученый первый обратил внимание на содержание лицевых византийских рукописей и подробно описал иные из них, а краткие характеристики других были приняты всеми немецкими археологами. Несомненно затем, что его рассмотрение всех западных рукописей с миниатюрами в библиотеках Парижа, Лондона и Вены представляет и доселе единственное по полноте, научно добросовестное исследование громадного и разнообразного материала. Равно и в истории византийского искусства он принес положительную пользу, именно тем, что для уяснения вопроса о византийском влиянии он сделал более самых защитников: во всех исследованных им латинских лицевых кодексах вплоть до XIV в. он внимательно отметил то, что ему казалось византийского происхождения и характера, что пришлось, скажем мимоходом, делать довольно часто. Из других исследователей средневекового искусства и литературы обращали на это внимание Фёрстер,[1] Энгельгардт,[2] отчасти Куглер,[3] Воцель для пражских рукопи-

---

[1] *Förster E.* Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. T. I-XII. Leipzig, 1855-1869.

[2] *Engelhardt Chr. M.* Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg, oder St. Odilien, im Elsass, in zwölften Jahrhundert und ihr Werk «Hortus deliciarum». Stuttgart u. Tübigen, 1818.

[3] *Куглер Ф.* Руководство к истории искусства. Т. I. 4-е изд. М., 1869; *он же.* Руководство к истории живописи со времени Константина Великого. 3-е изд. М., 1874.

сей[1] и др. Но для своих характеристик миниатюр в древних кодексах Парижа Шнаазе[2] гораздо более пользовался Лабартом, нежели Ваагеном, и даже склонялся на сторону взглядов первого более чем второго. Наконец, в последнее время западные историки, осознав важность византийского искусства для иконографии, стали пользоваться миниатюрами рукописей с этой целью, но при этом и выбор, и постановка чаще имели совершенно случайный характер: таковы исследования и статьи берлинского проф. Пипера.[3] Таким образом, в западной литературе по данному вопросу сохраняют свое значение лишь труды Даженкура и Лабарта, и для достижения действительных успехов еще необходимо отчасти переменить установившееся направление.

В русской литературе, напротив, по понятным причинам сразу ставшей на прямой путь благодаря основным мотивам в древнерусском искусстве, специальные исследования византийских лицевых рукописей еще мало имели места: подробное описание греческой Псалтыри г. Хлудова, сделанное Ундольским;[4] образцовое исследование известного Ватиканского Октотевха – малый отрывок большого, но неисполненного труда покойного В. Н. Виноградского;[5] заметка о редакции лицевой Псалтыри Барберинской Ф. И. Буслаева, пред-

---

[1] *Wocel (Vocel) J. E.* Miniaturen aus Böhmen // Mittheilungen der K.-K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. 5. 1860. S. 10-84; *id.* Welislaw's Bilderbibel aus dem dreizehnten Jahrhunderte in der Bibliothek sr. Durchl. des Fürsten Georg Lobkowic in Prag // Abhandlungen der Königlichen Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften. 4. 1871. S. 1-61.

[2] *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufg. T. III. Düsseldorf, 1869 – лучший компендиум по истории византийского искусства и его отраслей. См. также: Ibid. T. VII. Düsseldorf, 1876. S. 305-335.

[3] *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert. T. I-II. Weimar, 1847-1851; *id.* Verschollene und aufgefundene Denkmäler und Handschriften // Theologische Studien und Kritiken. 34. 1861. S. 459-503; разные статьи в Evangelischer Kalender и пр.

[4] *Ундольский В. М.* Описание греческого кодекса Псалтыри IX–XII в., принадлежащего А. И. Лобкову, с современными изображениями // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 137-153.

[5] *Виноградский В. Н.* Миниатюры ватиканской библейской рукописи XII в. // Сборник Общества древнерусского искусства. 2. 1873. С. 137-150.

ставляющая новый взгляд на редакцию кодексов греческих лицевых Псалтырей.[1] Общий обзор исторического развития миниатюр до позднейшего времени сделан проф. Буслаевым,[2] до VIII стол. – проф. Гёрцем.[3] Но между исследованиями, тесно соприкасающимися с этою областью, русская литература обязана тому же проф. Буслаеву анализом тридцати важнейших лицевых русских рукописей,[4] ведущих в основе свое происхождение от греческих, как, напр., иллюстрации Псалтырей, хронографов, палей и пр.; историк литературы и в данном вопросе остановился на богатом внутреннем содержании, указывая таким образом путь исследования образцов византийских. Арх. Амфилохию принадлежит подробное описание славянской Псалтыри г. Хлудова XIV в. [ГИМ Хлуд. 3];[5] в издании г. Прохорова «Христианские древности» местами изданы рисунки с древнейших лицевых греческих кодексов.[6]

Этот краткий обзор убеждает нас, что исследуемый нами предмет, хотя эксплуатировался разнообразно и с давнего времени, но не получил вовсе научной постановки: отрывочность и неполнота – таковы существенные недостатки, влияющие на его постановку, на

---

[1] *Буслаев Ф. И.* Из Рима: Письма на имя председателя Общества // Вестник Общества древнерусского искусства. № 6-10. 1875. Отд. IV (Смесь). С. 65-72 [то же в кн. *Буслаев Ф. И.* Сочинения. Т. III. Л., 1930. С. 210-224]

[2] *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 56-66 [то же в кн. *Буслаев Ф. И.* Сочинения. Т. I. СПб., 1908. С. 103-121].

[3] *Гёрц К. К.* О состоянии живописи в северной Европе от Карла Великого до начала романской эпохи (IX и X столетия) по неописанным и неизданным миниатюрам в рукописях, храняшихся в церковных, публичных и частных библиотеках в Бельгии и Германии. СПб., 1873.

[4] *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. II. СПб., 1861. С. 84-90, 133-154, 199-215, 281-390, с табл. рисунков: статьи об изображениях Страшного суда, византийской символике в рукописях XV в., подлинниках и пр.

[5] *Амфилохий, архим.* О Славянской Псалтыри XIII-XIV вв. библиотеки А. И. Хлудова // Древности: Труды Московского археологического общества. 3. 1870. № 1. С. 1-28, с атласом рисунков.

[6] Христианские древности (и археология) / Ред. В. А. Прохоров. 1. 1862. № 1. Табл. 1. № 2. Рис. 8. № 3. Рис. 1; 2. 1863. № 10. Рис. 6, № 11. Рис. 1, № 12. Рис. 2, 5-7, 10, 12; 3. 1864. № 2. Рис. 2-5, № 6. Рис. 1-2; 12. 1875. Таб. 48, 52.

взгляд и оценку частей и на историю целого; чтобы восполнить их и исправить постановку, необходимо обозреть весь запас материала и утвердиться на сравнительном исследовании его. Поэтому основанием предлагаемого сочинения послужил обзор всех (по возможности) греческих рукописей с миниатюрами в библиотеках Европы, как приведенных в известность, так и неизвестных, которые посчастливилось автору найти; рукописи восточные, западно-латинские и русские входят в сочинение лишь ради сравнения с греческими образцами или для их дополнения, и притом из латинских рукописей берутся только те, в которых несомненно воспроизведен византийский оригинал.

Предлагаемый нами затем самый метод исследования византийских миниатюр должен основаться на том общем взгляде, что миниатюры как результат общенародного и объективного художественного творчества заключают в себе, вместе с монументальными мозаиками, историю жизни и развития самого византийского искусства, но образуют особую, самостоятельную и даже наиболее жизненную струю этой истории. Самая принадлежность этой области художества к сфере т. наз. промышленных искусств, опять-таки вместе с мозаиками, указывает, по нашему мнению, на ее важность и общегодность. Отсюда интерес собственно внешний, библиографический и анекдотический должен уступить место историческому анализу внутреннего содержания всех иллюстрованных рукописей.

Для этого предстоящая анализу масса рукописей должна быть распределена по группам на основании их содержания. Отсюда обнаружится внутренняя связь художественной деятельности с литературною, следовательно – [с] нравственно и догматически-богословскими взглядами, направлявшими как тою, так и другою. Далее будет доказано, что самый выбор тех или иных текстов Священного Писания, творений отцов Церкви и иных богословских сочинений для иллюстрации заслуживает особого внимания, потому что, будучи вызываем каждый раз внутренними мотивами и причинами, играет важную роль в историческом развитии христианской церкви и усвоении идей религии. Многие пункты духовной жизни восточ-

ных народов, доселе даже не намеченные, выступят на свет, когда история христианского искусства будет построена хотя настолько научно, как наука классического искусства.[1]

Если по настоящее время мы владеем научным анализом лишь в очень ограниченных областях христианской иконографии, то все же нет сомнения, что путь и метод этого анализа должны быть историческими в широком смысле слова. Будущей науке истории христианского искусства предстоит решить на основании свода разнообразных данных истории Церкви, искусства, духовной литературы, палеографии и пр. целый ряд вопросов, от разрешения которых будет зависеть и судьба всех художественных памятников византийско-восточной древности. Мы можем пока только наметить иные из этих вопросов, выступающих в истории византийской миниатюры.

Едва ли не первую и древнейшую группу собственно византийских иллюстрованных рукописей составят Библии, хотя сохранившиеся в отрывках или фрагментах (Венская, Коттонова, Свиток Иисуса Навина), но замечательным образом совпадающие с циклами наиболее ранних римских мозаик в S. Maria Maggiore. В этих эпических и античных по духу иллюстрациях главнейших фактов библейской истории искусство занято еще трудным делом внешнего художественного воспроизведения новых сюжетов.

Мы увидим дальше, что иллюстрация знаменитой «Христианской топографии» Космы Индикоплова (к какому бы веку ни принадлежал ватиканский оригинал), содержа в себе главным образом параллели Ветхого и Нового [Завета] соответственно любимому тезису александрийского богословия, устанавливает уже христианскую иконографию на той же богословско-догматической почве, на какой сложились мозаики церкви Св. Виталия, с которыми она стоит в близкой, ясно ощутимой связи.

---

[1] [Рабочая заметка Кондакова на прикрепленном к книге листке:] О имени «византийское искусство»: пока исчерпать надо хотя содержание под этою фирмою; после, когда наука будет настолько развита, чтобы разобраться в хаосе Востока IV-XIV вв. (в смысле племен и их разных наций), тогда лишь дробить. Теперь лучше искать связи и только где их не нашли – провинциальную оригинальност.

Напротив того, древнейшие мозаики церквей Равенны V и начала VI столетия мало находят себе взаимное объяснение в миниатюрах кодекса Евангелия Рабулы и Россанского Евангелия. Мы не должны, поэтому, останавливаться на одном голом факте, что парадные Библии каролинговой эпохи ведут свое происхождение от древнехристианской иконографии, равно как вопрос о византийском влиянии на их внешнюю сторону далеко не столь важен, как анализ их собственной оригинальности.

Библейские иллюстрации ватиканского Кодекса Христины и лицевых греческих Библий XII и XIII столетия, несомненно, воспроизводят в значительной степени древнейшие образцы, но оригинальные картины первого и многочисленные подражательные миниатюры последних имеют свое собственное историческое бытие, свой особый, отмеченный духовным развитием их века смысл.

Не имеет ли своего значения, что книги пророческие и легендарные Библии или вовсе не были избираемы для иллюстрирования их миниатюрами, или же в парадных, подносных экземплярах представляют нам только монументальные фигуры пророков, и притом все подобные кодексы не восходят ранее X в. (не исключая, между прочим, и туринского списка)? Тогда как Псалтырь, неизвестная ранее VIII–IX столетий в истории миниатюры, приобретает с этого времени также обширное, народное значение и через посредство множества иллюстрованных списков, в которых ясно выделяются две редакции, переходит во все сферы средневекового западного и восточного искусства, вытесняя оригинальные попытки иллюстрации на Западе.

В смутную эпоху Византии, в конце XII века и в XIII стол., приобретает особую популярность Книга Иова с толкованиями и многочисленными иллюстрациями, которые развивают чрезмерно древнейшую грубо реалистическую редакцию.

В pendant на древние лицевые Библии, в X–XI вв. является подробная иллюстрация Евангелия, в которой каждое событие Нового Завета, иногда каждая строка евангелиста, иллюстрируется шаблонным рисунком. В подобных кодексах, равно как в Евангелиях с изо-

бражениями четырех евангелистов, с пестрою орнаментацию канонов Евсевия, поздневизантийская эпоха проявила все свое техническое умение. Эта орнаментация канонов, иногда составляющая исключительную работу писца-каллиграфа и живописца, составляет любопытнейшее явление истории византийского искусства в эпоху IX–X стол., когда утверждаются ее начала, ведущие свое происхождение, видимо, с сиро-египетского Востока и надолго определившие внутреннее содержание и нравственный характер искусства.

Но в другой редакции иллюстрации Евангелий мы встречаем, напротив того, подбор миниатюр с определенною задачею изображения Господских и Богородичных праздников, имеющее лишь косвенное отношение по выбору и композиции сюжета к текстам самих евангелистов. Анализ этих сюжетов показывает нам, что они сложились на тексты молитв и слов великих учителей и отцов Церкви и что иллюстрация творений их, появляющаяся с IX–X стол., играет поэтому своеобразную роль в иконографии. Слова Григория Богослова в их художественной редакции, появившейся в IX стол. и развившейся во множестве лицевых кодексов, из которых десять нам уже известны, – вот, между прочим, та почва, на которой вырабатывалась византийская иконография.

К той же эпохе относится сложение обширных миниатюрных циклов, иллюстрирующих жития святых, минеи и менологии, святцы и пр. в многочисленных списках, тянущихся от X по XIV в. включительно.

XI и XII векам принадлежит появление впервые гомилий о Святой Деве с иллюстрациями, подобного же списка Акафиста пресв. Богородице, а также стихирарей, канонов и проч. Лирический характер с оттенком преувеличенной сентиментальности этих миниатюр переходит в дикий, аскетический порыв души в рукописях Иоанна Климака, принадлежащих той же эпохе.

XIV и XV век характеризуются появлением иллюстрованных легенд [и] хроник, сперва легендарных, вроде жития Александра Македонского, затем исторических. Немногое дошло до нас, но и то, что имеем, в высшей степени характерно. В разложившейся под ударами

варваров греческой империи различные народности оседают в отдельные королевства, и присяжные их летописцы пишут повести и сказания о конченной борьбе и уложении новых царств. Античные предания, византийские типы иконографические мешаются здесь с оригинальными народными мотивами в орнаментике и иными интересами духовными.

Для полного разъяснения историко-культурного значения всех этих групп следовало бы вскрыть внутреннюю жизнь религиозного искусства тысячелетнего периода существования Византийской империи и показать отношение в ней различных элементов: национальностей, местностей, городов и монастырей, борьбу религиозных партий, ересей, соперничества и преобладания идей богословских и политических. Такова будущая задача историка византийского искусства. В настоящее же время можно бы было считать достаточным, если бы историческая группировка всех иллюстрованных греческих рукописей помогла должным образом оценить и на свое место поставить современную характеристику византийского искусства как тысячелетнего подчинения его преданию. Этот взгляд, доведенный до крайности, затемняет и лишает всякого интереса собственную область истории византийского искусства, отрицает необходимость подробных расследований хронологических памятников Византии и порождает ту смуту в воззрениях и незаслуженное невнимание к обширной области искусства, которые удерживают науку в состоянии антикварской любознательности. Немного внимания, и вместо крупных исторических ошибок и предвзятых взглядов явится действительность, хотя небогатая блестящими фактами, но интересная в своем качестве действительности и правды. Несомненно, однако же, что еще пройдет много времени, прежде чем фразы о «византийском мраке», тысячелетнем сне, византийской мумии и проч. отойдут из обихода наших суждений в область истории наших заблуждений.

Возвращаясь же к нашему вопросу о роли и значении предания в византийском искусстве, заметим, что наша точка зрения не позволяет нам ограничиваться этим термином для определения его существа. Предания византийского искусства были сильные, вековые, но

они не препятствовали движению вперед, уклонениям и разнообразной жизни его произведений. Рукопись Космы Ватикана и ее копии – не одно и то же; в этих последних, как увидим, при самом копировании была своя цель, и через это содержание существенно изменилось. Точно так же мы считаем недостаточным указать сходство памятника VI века с другим, X века – надо уяснить себе их различие. Археология должна стать на такую научную ногу, чтобы, сравнивая между собою афонскую икону XVII–XVIII века с фрескою катакомб, быть в состоянии проследить все движение сюжета от этой фрески до афонского иконописца и показать их тысячелетнюю разницу.

Византийское искусство основалось на греческом антике, из него почерпнуло свои художественные средства и, отчасти, свой язык, но и этот аппарат не оставался без движения. Антик рукописей, подобных Свитку Иисуса Навина и Косме Индикоплову Ватиканской библиотеки, не тот, что в пышных, но, так сказать, псевдоантичных композициях Парижской Псалтыри, а этот, в свою очередь, не тот, что в Псалтыри Хлудова или в олицетворениях рукописей Климака. Подобно, красноречие Иоанна Златоуста не то, что язык Симеона Метафраста.

Но для этого различения необходимо установить точную хронологию византийских рукописей, которая, по нашему убеждению, в значительной степени зависит не от одной палеографии, но от определения эпохи по миниатюрам. Мелкие, но чувствительные перемены в технике, особенно в красках, помогут осветить когда-нибудь эту темную доселе среду.

Такой анализ миниатюр должен в результате представить историю общего развития византийского искусства, определить важнейшие ее вопросы: где и когда начинается византийское искусство, откуда берет оно источники и в чем заключаются его существенные свойства, не гоняясь за наукою элементов, потому что при современном построении науки и на эти первейшие вопросы не дано еще никакого удовлетворительного ответа. Развитие художественное должно охватывать собою историю стилей и развитие техники, и выводом этого разбора форм должна быть общеисторическая формула

соотношения двух управляющих искусством начал, идеального и реального, как в высшем своем проявлении – исторических, местных типах, так и в виде грубого, старческого натурализма, разлагающего идеал. Отложение этого развития – иконографические типы и идеалы получают в анализе содержания первенствующее место, разумея под ними не одни лишь фигуры Бога и святых, но и самые сюжеты иконописи в их *переводах* или композициях, как иконных, так и живописных, слагающихся своеобразно в каждом периоде самостоятельного развития, пока оцепенение художественной жизни не превратит эти движущиеся формы в непреложный канон. Но так как в искусстве жизнь никогда не прекращается, а только бесконечно меняет свое направление и начала, то существенный интерес есть и в упадке искусства, когда данные и, по-видимому, увековеченные формы разлагаются дроблением и натурализмом и в этом претворенном виде переходят к деятельности и развитию в иные свежие сферы искусства новых исторических народов.

II.

Все описания древнейших кодексов с миниатюрами, до нас дошедших, естественно убеждают нас, что мы владеем в них только немногими жалкими их фрагментами сравнительно позднего времени, что ни одна из этих рукописей не дает представления об истинной высоте положения художеств между IV и VI в., ни одна из них не сосредоточивает в себе всех художественных сил эпохи. Все увлечения историков живописи этими отрывками должны уступить место рациональному сознанию утраты этих богатств, и потому будет вполне справедливо, если мы откроем историю христианской миниатюры не этими фрагментами или позднейшими кодексами, но случайно сохраненною копиею лицевого *Календаря* сыновей *Константина Великого*.[1]

---

[1] Эта копия сделана была по приказанию Пейреска в 1620 г. с рукописи, принадлежавшей сначала секретарю Люксембургского сената, потом известному Куспиниану, еп. Фаберу и Библиотеке, а затем президенту Арраса, и впоследствии перешедшей в Венскую библиотеку. *Schwarz Chr. G.*, De ornamentis librorum apud ve-

Хотя мы имеем в этой копии лишь беднейшие прориси с некогда великолепных миниатюр, наскоро сделанные и только благодаря механизму кальки воспроизводящие характер их стиля, но и эта тень рисует нам образ произведения истинно изящного в своей античной чистоте. Рукопись вся состояла из миниатюр с немногими надписями унциального письма; она содержала иллюстрацию двух календарей: Августа и Константина, или – как желательно называть Пейреску и Бюше – языческого и христианского; во время исполнения копии она была уже значительно неполною. Миниатюры, представляющие иногда фигуры до 24 см высоты, и в копии – красоты необыкновенной, но они еще замечательны и тем, что могут отчасти наглядно изобразить нам соотношение искусства собственно античного в композициях Августовского календаря и возрождение того же искусства или новой его разновидности в календаре Константина. И эта разница заключается не в стиле, или манере исполнения, что и вряд ли было возможно сохранить в копии, – она в самом художественном замысле, типах и формах, также в орнаментике и во внутреннем содержании, следовательно, в общем характере изображений. В первом мы видим изображения божеств (Сатурна, Меркурия, Марса и других патронов Римской империи) в виде статуй, размещенных над триумфальными арками; сам император или его гений держит феникса на сфере в тимпане одной из арок – того феникса, который, переле-

---

teris usitatis. Leipzig, 1756. P. 38, упоминает этот cimelium pulcherrimum Bibl. Vindobonae. Вествуд, видевший оригинал, уверяет, что он ему кажется даже «сравнительно новою копиею» древнего манускрипта (?): A Dictionary of Christian Antiquities / Edd. W. Smith, S. Cheetham. T. II. Hartford, 1880. P. 1185. Нам не привелось видеть венской рукописи. В виде калек с миниатюр она была прислана в Рим при собственноручной реляции Пейреска. В настоящее время эта копия находится в Барбериниевской библиотеке в Риме, в сборнике за № 1053 [2154], содержащем отрывки календаря Августа, рисунки монет и статьи Алеандра, Герварта, Сильдека и др. *Bucherius A.*, De doctrina temporum commentarius in Victorium Aquitanum. Antverpiae, 1634. P. 274, указывает на этот календарь и даже прилагает копию с изображениями всех месяцев, кроме января, – конечно, весма неудовлетворительную. *Bottari G. G.*, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. T. I. Roma, 1737. P. 211-213, сравнивает четыре времени года из катакомб Понциана с фигурами календаря, но уже по изданным рисункам. И этим прекращаются все сведения о рукописи, а сама копия оставалась неизвестна всем историкам живописи.

тев на пальму, стал два века спустя символом неоскудевающей христианской веры в мозаиках; архитектурная композиция в чисто римском вкусе, с безвкусными усложнениями греческих форм, классическим рококо; понизу у пилястров стоят привязанные пленные варвары. Напротив того, календарь Константина начинается изображениями членов императорской фамилии – его сына Констанция и Констанция Цезаря Галла; первый, сидя, рассыпает золото, второй, как Зевс, держит на правой руке Викторию;[1] оба в церемониальных паллиумах, убранных геммами и камеями, – новый род роскоши, о котором упоминают хроникеры первых веков Византийской империи. Правда, са́мые изображения месяцев отличаются еще чисто античным характером, но их фигуры размещены в портиках, которых архитектурные и орнаментальные формы чужды уже античного искусства; первые чрезвычайно смутны, бедны и даже не могут назваться в строгом смысле архитектурными: мы имеем перед собою фронтон, накрытый по бокам двумя полукругами с раковинным украшением, внутри фронтона тоже украшение; пилястрики представляют затейливую резьбу, и после городков, кружков, ромбиков и прочих специальных принадлежностей византийской орнаментики только внизу имеем античную волну; все растительные орнаменты исчезли. Несомненно, однако же, что мы имеем в самом памятнике довольно точную дату, заставляющую нас отнести его к концу IV столетия,[2] что подтверждает и самая свежесть античных идеалов и форм. После тяжело церемониальной помпы слабых композиций

[1] Тот же император на диптихе т. наз. Константина [«диптих Барберини» в Лувре] и держит также Викторию: *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum. T. II. Florentiae, 1759. Tab. 50. [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. 3. Aufl. Mainz, 1976. № 48].

[2] Выходной лист представляет двух гениев, держащих на щите посвящение некоему Валентину, притом в форме древнехристианской: «Valentine, floreas in Deo» и пр., ниже: «Valentine, lege feliciter», а сбоку «Furius Dionisius Filocalus titulavit». В этом Валентине можно видеть Dux Illyrici, primicerius Protectorum tribunus – лицо известное в истории города Рима как строитель базилики Юлия на Фламиниевой дороге (вновь открытой в 1875 году). Что касается Филокала, то это лицо известно еще более во времена папы Дамаса как библиограф, и потому самую рукопись, как копию сделанную, по желанию его, для Валентина, должно отнести к 364 г. и посл. годам.

римского календаря, к которым принадлежат и колоссальные фигуры городов: Рима с Викториею и Плутосом, Александрии, Константинополя с гениями венчающими,[1] Трира, держащего варвара за волосы, – все неуклюжее римское рококо[2] с тяжелыми putti, как будто из храма Св. Петра, и теми же развевающимися берниниевскими лентами, – легко убедиться, что ясные, грациозные и вполне жизненные аллегории месяцев могли явиться только в новой струе художественной, шедшей из того же источника – искусства древнегреческого.

Январь – молодой пастух, одетый в меховую накидку, мехом внутрь, греет озябшие руки на огне очага, задумчиво глядя на огонь и опираясь на свой длинный посох; кругом мелкая утварь (ср. юношу с факелом перед огнем – зима в катакомбах Понциана).[3] Февраль – молодая фигура в широкой женской столе и под покрывалом, как весталка, среди аиста, рыбы, раковин подымает гуся. Март – пастух в волчьей шкуре, с прыгающим весело козлом сбоку, показывает нам в клетке жаворонка. Август – нагой юноша ест долю арбуза, а кругом него разбросаны снятая одежда, веер из павлиньих перьев и арбузы. Октябрь – юноша вынимает из капкана зайца возле корзины с овощами. Ноябрь – обритый жрец Изиды с атрибутами ее культа, гранатовыми плодами, гусем, держит на блюде змею; на столбе сосуд canopus. Декабрь – молодой раб, держа факел, играет темным вечером в кости и пальцами показывает два очка; одет тепло в шерстяную тунику с меховую пелеринкою мехом внутрь, на ногах теплые ноговицы; возле – маска, знак зимних увеселений, и висящая на стене дичь.

---

[1] Этих же гениев, сыплющих золото из мешков и пр., можно найти на диптихах; см. *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum. Florentiae, 1759. T. I. Tab. 9. T. II. Tab. 17 [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. №№ 15, 31].

[2] Ср. саркофаги Константина и Елены, виктории на Арке Константина: скульптура давно изчезла.

[3] *Martigny J. A.* Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. P. 588. Катакомбы Каллиста и Понциана: четыре времени года; Катакомбы Претекстата: свет, лавр, лоза, птицы.

Эти грациозные жанры,[1] которые только ради внешнего применения позволительно назвать унизительным именем аллегорий, не могли родиться нигде иначе, как в греческом искусстве. С другой стороны, различные детали напоминают нам, что мы видим перед собой искусство в служении иным потребностям, чем в классическую эпоху, и так как эти детали мы не встречаем в современных римских работах, то имеем основание назвать их «византийскими», тем более что они вполне соответствуют и характеру орнаментики. Сосуд, рог, чаша убираются здесь уже драгоценными камнями; воротники и пола платья непременно богато расшиты; самый характер костюмов (toga picta у императорской фамилии, мафортов на плечах, обуви и пр.) крайне сходен с изображением диптихов предполагаемого византийского происхождения.[2] Самые лица своим широким овалом, обрамленным кудрями, большими глазами, крепким и энергически вырезанным носом при малом красивом рте представляют нам тот несколько резкий, изменившийся греческий тип, который во всей еще чистоте сохраняется древнейшими византийскими миниатюрами (Космы Ватикана и пр.) и преобразуется после в специфически византийский.

Древнейшие рукописи с миниатюрами, дошедшие до нас: «Илиада» Амврозианской библиотеки, кодекс Виргилия Ват. № 3225, фрагменты Бытия Венского и Коттонова в Лондоне и свиток Иисуса Навина в Ватиканской библиотеке, – не принадлежат к собственной истории византийской миниатюры и искусства: эти фрагменты некогда великолепных кодексов представляют немногие образцы чисто античной миниатюры, хотя по времени происхождения явившиеся между IV и VI стол. по Р. Х. Их классический характер выдается столько же в стиле, технике и всех формах, сколько в самом выборе, смысле сюжетов и общем характере рисунков; и какие бы мы затем

---

[1] Ср. их с живыми рисунками календарей начала эпохи возрождения искусства в Германии и Франции, напр. календарь при Псалтыри 1300 г. в Венской библиотеке: *Waagen G. F.* Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. T. II. Wien, 1867. S. 13.

[2] *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum. T. I. Florentiae, 1759. Tab. ix, x, etc. [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 15].

ни находили в этих рукописях местные черты, в виде ли византийских костюмов и деталей или в виде форм письменности, иным указывающей на Италию, они нимало не должны изменять этого основного воззрения; фрески Помпеи и Тивериева дома в Риме остаются ведь греческой живописью, где бы ни были написаны. Но именно в силу этого античного характера указанных миниатюр они и должны быть рассматриваемы в истории миниатюры византийской: она есть прямая и непосредственная наследница их техники, и эти самые рукописи послужили образцами для позднейших византийских; наконец, между четырьмя важнейшими рукописями этого рода две представляют миниатюры церковно-библейского содержания и потому важны уже как пункт отправления по многим вопросам древнейшей иконографии.

Несомненно древнейшая из всех этих рукописей – знаменитая Илиада,[1] по всем признакам происходящая из IV в. (или не позже V века), представляет наименее интересные рисунки: морские сцены, битвы со множеством мелких фигур, и все это в сильной степени разрушения. Замечательная живость и естественность драматических композиций, привычная художественность работы смелой, легкой и небрежно-артистической указывают на долговременную практику, на значительное развитие этой отрасли художества в первых веках новой эры. Но если из этой рукописи антиквар извлечет множество интересного для истории античной жизни, архитектуры, кораблестроения, жизни домашней и военной, то это повторение помпеянской живописи мало дает для истории искусства; мы имеем здесь все свойства чисто античной живописи: в мелких картинках поразительно искусную группировку, хотя часто однообразную и оживленную лишь несколькими фигурами на переднем плане.[2] Заме-

---

[1] В Амврозианской библиотеке в Милане. Рукопись содержит 800 стихов, по 25 на странице. Миниатюры находятся на каждом листе, иногда по две, итого 58 минитюр, но, кроме того, многие бесследно исчезли. Размеры в длину 21 см, в ширину 6, 9 и 20 см. По мнению г. библиотекаря Амврозианы, Чириани, форма букв будто бы указывает на западноримское происхождение рукописи.

[2] Об олицетворениях ночи, реки и пр. см. *Гёрц К. К.* О состоянии живописи в северной Европе от Карла Великого до начала романской эпохи. СПб., 1873. С. 19.

чательны, даже в копиях, композиции статуарного характера: собрания богов и героев и др. и прелестные, истинно классические фигуры героев в битвах (ростом вдвое выше воинов простых); группировка битвы врассыпную, с несколькими эпизодами, как у Гомера, что дает возможность художественного представления; милые ландшафтные сцены и пр. По отношению к технике колорит нежный и глубокий, любовь к пурпуру и красному цвету в гармонии с темно-зеленым фоном и легкими переходами к фиолетовому и голубому, – одним словом, полное усвоение стиля и живописной техники лучших помпейских фресок.[1] Но, к сожалению, мы не находим здесь также ничего, что бы характеризовало нарождающееся христианское искусство. В этой аристократической небрежности, которая может принадлежать лишь искусству совершенному, под покровом разрушения рукописи один выставляется недостаток, но существенный: пустота внутреннего содержания.

Весьма близка к этому кодексу и столь же известна рукопись Виргилия Ватиканской библиотеки за № 3225,[2] также, вероятно, писанная в V и никак уже не в VI в., как полагает Даженкур. Но если Илиада скорее напоминает фрески Помпеи видом своих картинок, то рисунки Виргилия получают определенный характер миниатюр, хотя бы в руках римского художника, и, разумеется, их техника имеет прямое значение для византийской миниатюры. Каждая миниатюра Виргилия имеет характер отдельной картины, и этому впечатлению способствует столько же выбор законченных сюжетов, сколько и манера исполнения: рисунок окаймлен красною каймою из одной или

---

[1] Анжело Маи в предисловии *Mai A.* Picturae antiquissimae bellum Iliacum repraesentantes. Mediolani, 1819, описывает разнообразие красок: minium, cerussa, rubrica, armenium, purpurissimum, appianum, tincturae hyacinthinae, violaceae, hyalinae, croceae, furrae; minii vero ubique ad splendorem abusio est etc. См. Eraclius, De coloribus et artibus Romanorum, Cap. 50 (Von den Farben und Künsten der Römer / Ed. A. Ilg. Wien, 1873. S. 85-87).

[2] В малую четвертку, чем и отличается от Виргилия той же библиотеки № 3867, писанного в большую 4°. Принадлежала некогда Пьетро Бембо. *Monaldini V.* Picturae antiquissimae Virgilii codici Bibliothecae Vaticanae incisae. Romae, 1782. Предисловие Мональдини (антиквар XVIII века и нумизмат) относит кодекс даже к временам Константина.

двух полос; земля представляет зеленый или светло-коричневый фон, местами живо оттененный; над нею светло-голубой или даже пепельно-голубой фон воздушной атмосферы, и выше небо или в фиолетовом тоне зарева утреннего и вечернего, или темно-синее со звездами ночью, или розовое на горизонте и голубое вверху. В этой законченности миниатюры, в этом выборе наиболее красивых и вместе ярких моментов для миниатюрной живописи заключалось новое направление: в кодексе «Илиады» мы имеем лишь иллюстрацию, т. е. рисунки фигур *по белому фону* (если только миниатюра не изображает моря). Но в этом новом направлении мы имеем древнейший прототип миниатюры византийской, которая так же в лучших своих произведениях ищет подобия картины со всеми ее художественными свойствами, и лишь прямым унаследованием античных форм можем себе объяснить ту привязанность византийской миниатюры к ландшафту, и особенно к изображению неба в зареве: мы найдем, что эта подробность повторяется без всякой нужды кодексами X–XII веков, когда в них хотят представить небо живее и натуральнее: ни одна большая миниатюра с ландшафтом, напр., не обходится без этой детали. Мы увидим впоследствии, что и другие формы стиля и техники в кодексе Виргилия общи с византийскими миниатюрами. Тело имеет здесь красно-коричневый цвет, но с более светлым оттенком, чем во фресках Помпеи; волосы почти всегда светло- или темно-каштановые; широкие и большие глаза имеют живой зрачок, намеченный блестящею черною точкою (ту же манеру найдем в ватиканской рукописи Космы); для усиления и ясного выделения иных мускулов положены темно-коричневые тени.

Для нашей цели также значительный интерес представляют современные костюмы III–IV века: пенулы надсмотрщиков темно-шоколадного и оливкового цвета (л. 13), далматики с двумя пурпурными (клавы) полосами (л. 10); один из троян наряжен в костюм, в котором после мы видим всегда трех волхвов – короткую хламиду, тунику два раза подпоясанную и высокие, красными шнурами обвитые чулки (так же одет и Амур). Дидона в сцене жертвоприношения покрыта с головою розовым гиматием, туника ее открыта с правого

плеча; на руке три запястья. Сивилла имеет на тунике одну широкую пурпурную полосу, а vates две узких, равно как и его слуга (л. 40); далее царь Латин носит длинную красную далматику или тунику и длинную красную хламиду, как и Эней, а его приближенные пурпурную хламиду и тунику короткую, с двумя полосами. Все это в течение V–VI стол. превратилось в сакральные и церемониальные одежды, и лишь здесь находим мы объяснение того, почему в VII–IX вв. различают одну широкую и две узких полосы и какое значение имеет пурпур в верхних и нижних одеждах. Так, напр., один из циклопов является в вырезном на полях пастушеском кафтане, в который одет Авель в рукописи Космы и другие лица ветхозаветной истории.

Для истории византийской миниатюры этот кодекс дает драгоценное свидетельство древности и античного происхождения известного приема шраффировки золотом; эта манера наложения светов или оживок считалась всегда приемом специально византийского происхождения. Между тем мы встречаем эту манеру во всей полноте в нашем кодексе: так разделаны, напр., складки одежд особенно богатых и цвета красного и пурпурного и, согласно с византийскою манерою, не самые складки, но их освещенные линии, что и составляет вполне оживки; конечно, античная простота рисунка и колорита употребляет с умеренностью этот прием и не пестрит мельчайшими эмалевыми извивами одежду, как византийская миниатюра X–XI веков, в которой эти золотые штрихи уже не служат бликами, но прямо очерками контуров.

Наконец, в рукописи Виргилия золотые света́ наложены штрихами и на деревья, стволы, крыши домов и другие предметы с целью усилить яркость колорита; часто темно-красная кайма также иллюминована золотом. Между разнообразными данными для истории быта мы остановимся, наконец, на одном: древнейшие миниатюры дают случай открыть первоначальное значение и происхождение жестов известных под именем «греческого и латинского благословения», которым церковный смысл был придан уже в более поздние времена. Так, в рукописи Виргилия разговаривающие лица обыкновенно обращаются друг к другу с жестом латинского благословения,

но в то время как Эней делает этот жест рукою в последнем разговоре с Дидоною (л. 24), она отвечает ему, складывая палец большой с четвертым и оставляя поднятыми остальные,[1] что соответствует греческому благословению; имеет ли этот жест смысл продолжительного убеждения, причем дело высчитывается по пунктам, или иное значение, – мы не можем решить. Но, во всяком случае, из этого противоположения жестов можно заключить и о противном их значении; если, следовательно, греческая церковь усваивала себе один жест по преимуществу, то она придавала этому выбору какой-либо известный смысл. Дальнейшее развитие положения и доказательства мы увидим из примеров других рукописей (см. рукописи Венского Бытия и др.). Напротив, латинский способ в рукописи Виргилия имеем на л. 6, когда хозяин отдает приказание рабочим, и у разговаривающих на лл. 16 и 17. Точно так же и в рукописи «Илиады» находим этот жест на лл. 5, 7, 19, и последний случай выражает изумление, как и на лл. 21 и 22.

Описанный кодекс рассматривают обыкновенно в связи с другим кодексом Виргилия той же Ватиканской библиотеки, за № 3867,[2] который представляет грубую и детскую иллюстрацию «Георгик» и несколько миниатюр, более совершенных по композиции, к «Энеиде». Хотя эти последние (заседание богов, три богини на тронах и пр.) и видимо скопированы с античных оригиналов хорошего рисунка, однако и в них нет почти никаких следов собственно античного искусства; это только варварское подражание исчезнувшей блестящей рукописи, детская мазня, пытавшаяся передать искусный рису-

---

[1] Ср. этот жест на Алтаре Двенадцати божеств [Вила Боргезе, Рим] в фигуре Афродиты, беседующей с Марсом.

[2] № 3867, в большую 4°. *Lacroix P., Seré F.* Le moyen âge et la Renaissance. T. II. Paris, 1849. Manuscrits. Pl. 1-2. Некоторые из французских историков, основываясь на том, что рукопись перешла в Ватикан из монастыря S. Denis, полагают, что она и написана была во Франции и относят к V или VI веку; в издании, выше упомянутом, таблицы помечены одна III или IV веком, другая V. То же Ваттенбах: см. *Гёрц К. К.* О состоянии живописи в северной Европе от Карла Великого до начала романской эпохи. СПб., 1873. С. 21.

нок.[1] Мы видим здесь белесоватое тело, темно-зеленый или пепельный фон, почву обильно усеянную цветами, но все это без всякой моделировки тонов и красок, как бы если ирландский миниатюрист рисовал с античной фрески. Очевидно, что эта рукопись могла бы иметь какое-либо значение в истории искусства только тогда, если бы мы не имели другого кодекса Виргилия; что касается вопроса о времени ее происхождения, то вероятнее принимать VI–VII век, нежели V, потому что, по нашему мнению, самая техника указывает на упадок римской школы этих веков.[2]

Равным образом, мало значения имеют и различные рукописи Теренция,[3] все, однако же, приблизительно одного времени и скопированные с одних и тех же или весьма сходных оригиналов, хотя, несомненно, уже не прямо античных по времени, но христианской эпохи. При живой и ясной концепции, силе и разнообразии движений и жестов, чувстве артистической свободы в широкой манере, – которые относятся к оригиналу, мы встречаем здесь и все недостатки неумелой копии, воспроизводящей чуждые, непонятные формы и лишенной необходимых сил и технического знания. Мутные краски, густо наложенные; туманные толстые контуры, неуклюже обозначаемые черною полосою вместо прежней тени, дававшей рельеф; тени, прочерченные голубыми и лиловыми штрихами, небрежный очерк пером в крупных и мелких контурах, – все это представляет нам уже омертвевшее в чуждой сфере античное искусство и, как всякое бесхарактерное и бессильное подражание, не имеет значения и роли в истории: оно так же далеко от античного, как и не имеет ни-

[1] Заметим, что Даженкур относит рукопись к XII и XIII стол., по своей ошибочной привычке относить к этому времени произведения грубой, но античной формы искусства, напр., известную дверь базилики Св. Сабины в Риме.

[2] Обычные жесты речи представляют два пальца (как и в предыдущем кодексе) поднятыми, остальные сложены – манера выражения простой и спокойной беседы, которую встретим и в византийских миниатюрах.

[3] Лучшие из них: в Ватикане № 3868 и 3226, в Амврозианской библиотеке и кодекс, совершенно подобный первому (шесть комедий), в Парижской библ., № 7899. Было прямою ошибкою Лабарта помещать все эти рукописи наряду с Виргилием № 3225 для характеристики древней миниатюры.

какой связи ни с византийским, ни с западным современным ему искусством.[1]

Итак, если эти кодексы иллюстрованных римских поэтов представляют лишь слабую тень античного искусства и доказывают нам, как быстро испарилось оно при встрече с непримиримым варварским миром, то, напротив того, все последующее изложение истории византийской миниатюры будет служить доказательством, что именно византийское искусство было и всегда оставалось носителем античного предания, залогом общения мира христианского и классического, проводником его принципов в искусство общеевропейское. Помпеянская живопись, переданная в рисунках Илиады и Виргилия, сходится через посредство многочисленных копий XI–XII столетий с «Кинегетикою» Оппиана времен Возрождения – факт, между другими наглядно свидетельствующий, что антик в течение этого тысячелетия существовал не только под землею, в виде Помпеи и Геркуланума, но был живою струею, тоневшею по временам, но не перестававшею течь и освежать поле искусства.

В самом деле, что говорит нам, после этих грубых копий Теренция, греческая рукопись двух поэм Никандра Колофонского «Θηριακὰ» и «Ἀλεξιφαρμακά», в драгоценной копии с миниатюрами XI столетия в Национальной библиотеке, Suppl. gr. № 247?[2] Г. Ленорман справедливо заключает, que «*le copiste du manuscrit devait avoir sous les yeux un manuscrit de la plus belle époque, certainement du troisième siècle ou du quatrième au plus tard, sinon plus ancien*», et que les peintures de la

---

[1] Как любопытную, однако же, подробность этих миниатюр заметим, что драматическая концепция сцен вызывает разнообразные жесты, которыми изобилует всякий разговор итальянцев и доселе. Здесь всякое обращение, объявление новости и пр. выражается двумя пальцами, три открытые – жест более сильный; вся открытая рука – полное выражение. Напротив того, один палец открытый выражает спокойное состояние, приказание господина и пр. Сложение по-гречески имеет подобное значение; встречается один раз в жесте господина, разговаривающего с рабом Парменоном, с выражением поучения.

[2] См. описание важнейших миниатюр мифологического содержания в статьях: *Lenormant F.* Pan Nonnios et la Naissance des serpents, peintures d'un manuscrit de Nicandre // Gazette archéologique. 1. 1875. P. 69-72. Pl. 18; *id.* Peintures d'un manuscrit de Nicandre // Ibid. 1. 1875. P. 125-127. Pl. 32; *de Chanot E.* Caystros et Cilbis, Hélène et Canobos, peintures d'un manuscrit de Nicandre // Ibid. 2. 1876. P. 34-36. Pl. 11.

copie sont «*exécutées avec une habileté très remarquable et une fidélité dans l'imitation du modèle*». Mais M. Lenormant a tort de trouver cette fidélité «*tout à fait inattendue à la date du XI*e *siècle*» et de ne pas apercevoir dans les miniatures «*aucune trace du style proprement byzantin*». Ce manuscrit n'est pas ni une exception, ni chose unique dans son genre. Nous verrons après une suite des copies du XIIe siècle, exécutés d'après les modèles du VI–VIIes s. et si fidèles dans les représentations, que le cas du manuscrit de Nicandre ne pourrait pas nullement nous étonner ou paraître étrange. C'est que, gardant la technique entière de l'art ancien dans sa disposition, les peintres byzantins n'ont pas été obligés de copier, mais seulement imiter. Cela se voit toute de suite dans la manière légère, même un peu négligente des dessins ci-nommés. Il y a même des traits clairs et évidents de la copie : les contours, ainsi que les traits du visage, sont marqués par une ligne noire, qui devient dans les draperies très épaisse ; nous trouvons ici les lumières faites par des rehauts de blanc et au lieu d'or, ce sont les couleurs rouge-carmin et brun qui font les raies oblongues des tuniques violettes ; aussi le coloris n'est pas si foncé comme on peut attendre du IVe s., en comparaison même avec la Bible de Vienne. Beaucoup des détails des paysages pittoresques sont omis ou donnés d'une manière conventionnelle, et les proportions sont quelquefois trop allongées. Comme nous ne nous intéressons pas ici des sujets eux-mêmes purement mythologiques ou servant du commentaire graphique au texte, quoique très importantes comme illustration sincère des croyances païennes et de la pharmaceutique superstitieuse populaire chez les byzantins, nous pouvons nous borner par avoir indiqué des traits spécialement intéressants pour l'histoire du *nimbe*. Nous avons ici des déesses ou des personnifications géographiques, des cités et des fleuves, dont les têtes sont entourées d'une auréole avec les rebord en bleu; aussi Hélène et son jeune pilote, mourant de la morsure du serpent hémorroïs, sont nimbés.

Весьма важное значение в истории искусства и первостепенное для истории византийской миниатюры имеет знаменитый фрагмент греческой Библии Венской библиотеки,[1] к сожалению, ни разу

[1] 24 листа (25-й и 26-й без миниатюр, позднее и содержат Евангелие) in 4° (12 дюйм. выс. и 10 шир.), с 48 миниатюрами, за № 31. Писано золотом и серебром по

не изданный и не описанный сколько-нибудь удовлетворительно.[1] Между тем независимо от древности кодекса и чисто античного характера миниатюр, мы владеем в его рисунках несомненно первою иллюстрациею Библии и притом произведением истинно художественным.[2] Вааген, мельком рассмотревший миниатюры, обратил внимание только на то, что он, по своему обычаю, называет «двумя руками»: хорошая и дурная, – т. е. на существование рисунков хороших и слабых. Эта idée fixe Ваагена находить двоякую работу там, где есть лишь разница не в стиле и манере, но отчасти только в степени исполнения и, вместе, там, где, быть может, есть работа десяти или более рук, особенно неудачно пришлась в настоящем случае. С 34-й страницы фрагмента мы видим, действительно, исполнение иное чем прежде, то есть крайне небрежное, слабое, местами вовсе плохое, а с 37-й – мазню до самого конца фрагмента, а, может быть, и самой исчезнувшей рукописи; но, тем не менее, античный характер не теряется, а напротив того, выступает еще сильнее и резче. Затем, все эти миниатюры по выбору сюжетов, по деталям композиции имеют лишь одну цель – художественную, и преследуют они одни виды – дать читателю наслаждение и развлечение художественное. Миниатюрист не задумывался о типах, об иконографии сюжетов, часто не следовал даже тексту и вовсе не заботился о создании нового хри-

---

пурпуру – и по этому признаку, как древнейшая рукопись, IV–V века; по Ламбецию – IV века; по Монфокону – между V и VII в., потому будто бы, что ничего нельзя сказать точного о древнейших рукописях; но подобное замечание только придирка, обыкновенная у этого писателя: *Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Parisiis, 1708. P. 193. По стилю рисунков мы полагаем безусловно необходимым относить рукопись к началу или середине V столетия: античность ее выше и чище самого кодекса Виргилия. Рукопись куплена Аугериусом Бусбеком в Константинополе.

[1] Описание у Ваагена: *Waagen G. F.* Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. T. II. Wien, 1867. S. 5-8. В издании о. Гарруччи *Garrucci R.* Storia della arte cristiana nei primi otto secoli di chiesa. T. III. Prato, 1876. Tab. 112-123, переданы все рисунки в виде калек с фотографий.

[2] Мы не решаемся произнести слова «художественным оригиналом», т. к. для этого потребны были бы и доказательства, а между тем другие исследователи, напр., Гарруччи (op. cit., ad tav. в proemio), указывают на двоякую сцену благословения Иакова как на признак копии, тогда как это, по эпической манере, лишь развитие одного действия в двух композициях.

стианского искусства; он делает рисунки Библии, как если бы это была «Илиада» или «Энеида», как к поучительному эпосу; он обставил ландшафтом свои композиции, натуральные и живые, то распределяя их поясами, как всем известные мелкие фресковые картинки с натуры и идиллии из Помпеи, то располагая перспективно. Иногда художник ведет зигзагом по сцене дорогу, и по ней едут группы всадников вверху и внизу, а другие заворачивают по повороту слева направо; мы видим здесь чистую реалистическую манеру классического искусства в изображении факта, краткую и ясную, а часто не стесняющуюся и различными грубыми наивностями, вроде сцен Лота с дочерьми; подобного рода наивности хранились византийскими миниатюрами и попадали потом в мозаики собора Св. Марка, где и были почтены западными историками как признак северного влияния, перенос искусства простодушной Германии. Кодекс Бытия, наконец, совмещает в себе манеру Илиады и Виргилия: большая часть миниатюр представляет иллюстрацию по фону общему с письмом, т. е. пурпурному, а со страницы 37-й по конец имеют характер картинок с иллюминованным небом, облаками и пр. Узенькая красная каемочка обрамляет миниатюру, а зеленая полоса земли разделяет обыкновенно пополам ее поле, образуя, таким образом, форму фриза. Небольшие фигуры, редко более 6 или 7 см, исполнены необыкновенно тщательно по пурпурной раскраске фона, по преимуществу светлыми красками: их густота, сочность и блеск уподобляется самым тонким фламандским миниатюрам XV века; тонкость и некоторая мелочность работы сближает рукопись с известным код. Диоскорида. В этом отношении, однако же, вполне сохранена живописная неопределенность или туманность контуров, особенно рук и ног, довольствующаяся, как в код. Виргилия, лишь общим абрисом и сильными тенями. Но живописец взамен часто употреблял черные штрихи для очерчивания драпировки (впрочем, исключительно темных одежд, напр., синих, пурпурных), а также волос на голове и бровей. Мы увидим, что эта античная манера встречается особенно часто в VI в. и исчезает в миниатюрах специально византийских как прием грубый, некрасивый. Самый глаз намечается черною краскою,

и около поставленная белая точка дает ему живость и блеск. Кодекс передает тело с таким истинно помпеянским колоритом, от нежно-розоватого до бронзового и красно-коричневого у пастухов, какой дают разве самые лучшие античные фрески; по лбу, носу, щекам и подбородку розовые и белые света́. Света́ же, как основной принцип византийской техники, мелкою, сложною шраффировкою покрывают одежды; местами мы видим даже до крайности пеструю игру их на белых и голубых одеждах. Здесь же имеем первоисточник обычных форм и приемов византийской драпировки: известно, что почти всякая стоящая фигура в византийском искусстве, коль скоро она наряжена в хитон и гиматий, драпируется по одному и тому же шаблону: от низа живота идут по гиматию сильно оттененные складки по правому колену, переламываются там и, пересекаясь, доходят до щиколотки, в то время как хитон внизу складывается между ног во множество мелких складок, а по подолу в форме зигзагов; это *баро́к* античной драпировки медленно движущихся фигур, как еще находим в данной рукописи, но позднее он был усвоен для всех стоящих фигур как красивая, эффектная форма, заменившая прежние падающие складки греческих статуй. Рукопись наполнена множеством интереснейших деталей быта и живою передачею типов, ибо при общем античном типе в группах народа мы находим и попытки индивидуализировать изображения царя, вельмож, прислуги, как то будет видно в самом описании миниатюр.[1] Так как, наконец, эти миниатюры дают нам истинно артистические композиции Библии, притом легшие отчасти в основание позднейших ее иллюстраций, как в миниатюрах, так и в мозаиках, то мы считаем необходимым дать описание миниатюр по порядку. Заметим, что если мы употребляем выражение «игрушечный» о многих миниатюрах, то не с целью унизить внешнюю красоту их, а скорее выставить радостный харак-

---

[1] Продолжая кратко анализировать происхождение греческого и латинского благословения, заметим здесь, что из них рукопись употребляет первый жест, а именно на л. 16, 17, 19 и исключительно в характере оживленной беседы. Десница же Божья всегда благословляет по-гречески, что составляет и само по себе факт важный и было замечено не раз.

тер сцен. Если Карпаччо рисует на громадных полотнах историю Урсулы и наполняет ее чисто игрушечною обстановкою, то историк искусства все-таки видит в этом известный, хотя материальный успех живописи. Но иной вопрос, как должно смотреть на эту игрушечную красоту с точки зрения высшего идеала, к которому должно стремиться искусство, и мы скажем об этом в общем обозрении периода.

1) Грехопадение в виде трех последовательных моментов: Адам и Ева у древа (на котором нет змея) вкушают от плодов; далее, прикрывшись листьями, они убегают от гласа Божия и в стороне сидят, спрятавшись за кустами; в средине в голубом блестящем полукруге *открытая* Десница Божья; фон заполнен деревьями, растениями и цветами, исполненными в сочно глубоких и приятных тонах светло-зеленой, желтой, светло-голубой, синей и розовой красок, что скорее походит на манеру византийскую, нежели античную. Итак, иллюстратор, изобразивши исторически факт Грехопадения, опустил сцены Творения, – в них не виделось никакого интереса для рисовальщика сцен натуральных и драматических. И действительно, искусство древнехристианское, занятое наплывом новых идей и образов, не знает еще[1] и чуждо тех моральных и аллегорических толкований этой главы Бытия, придавших ей особенное значение для искусства с X и XI века и выразившихся в целом ряде произведений от миниатюры до мозаики. 2) Адам и Ева, изгоняемые ангелом (две сцены), уходят из Рая в сопровождении высокой женской фигуры в голубой тунике с золотою широкою полосою (clavus) и розовом гиматии. У двери символическое огненное колесо (вместо меча, [как] всегда) и юношественный ангел в препоясанной тунике (херувим); слева видно дерево-яблоня с обвившейся кругом змеею. Адам и Ева одеты в короткие безрукавные туники из кожи зеленовато-коричневого, чрезвычайно натурального цвета. По объяснению Монфокона и

[1] Единственный древнехристианский памятник с сюжетом творения жены – барельеф латеранского саркофага с Троицею, где Дух Святой, оживотворяя рукоположением, напоминает саркофаг с Прометеем и Афиною: *Bosio A.* Roma sotterranea. Romae, 1632. P. 159 [*Deichmann F. W.* Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. T. I. Wiesbaden, 1967. № 43].

Боттари, женская фигура есть Μετάνοια (Раскаяние);[1] может быть, и просто *Изгнание*, согласно с общим характером и употреблением олицетворений; ибо всякий смысл был бы указан надписью и только этот ясен сам по себе. Но важнее для нас тот вывод, что мы имеем здесь греческое (если не византийское) олицетворение: римское искусство не знало подобного пластического выражения самого сюжета. Мы встретимся с тою же чертою полнее в рукописи Диоскорида. Светло-голубая краска металлической двери рая напоминает нам византийские миниатюры. 3) Живописное изображение потопа со многими фигурами утопающих (вокруг закрытого двухэтажного ковчега), исполненными в ракурсе и смелом рисунке, по небрежности исполнения, однако, похожем на детскую мазню. Вновь реалистическое изображение факта, заменившее известную символическую сцену Ноя в ковчеге, выпускающего голубя. 4) Возле Арарата, представленного в виде утеса, покрытого снегом, обитатели ковчега покидают его – живая разнохарактерная сцена.[2] Внизу Ной на жертвеннике режет ягненка и кровь его сливает в красивый золотой сосуд; перед ним алтарь с огнем, а кругом валяются уже приготовленные для пира жертвы: кабан, утка и пр., а в стороне на алтаре сжигаются другие жертвы. Мудрено приискать сцену более античного характера. 5) Завет Бога с Ноем в виде радуги, под которою Ной и другие клянутся, открывая правую руку ладонью, по обычаю древних. У Ноя на бороде и усах выписана тонко седина, по зеленому фону волос, что вновь дает нам прием, любимый византийцам. 6) Опьянение Ноя. Розовый полог постели, как на византийских миниатюрах IX–X века; розовые и голубые хитоны всех других фигур, кроме Ноя, изо-

---

[1] *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. T. I. Weimar, 1847. S. 688.

[2] Заметим прекрасный рисунок двух слонов и лошадей, а также одногорбых верблюдов. Быки с горбами (bos indicus или суданские зебу), долгоухие козлы, ослы со стоящими ушами, водящиеся и доселе или водившиеся прежде исключительно в Египте, дают основание профессору зоологии Усову заключить, что и эта рукопись, подобно Россанскому кодексу, происходит из Александрии: *Усов С. А.* Миниатюры к греческому тексту Евангелия VI века, открытому в Россано // Древности: Труды Имп. Московского археологического общества. 9. 1881. № 1. С. 64-65 [то же в кн.: Сочинения С. А. Усова / Ред. В. Ключевский. Т. II. М., 1892. С. 60-61].

браженного в апостольском белом одеянии. 7) Одна из интересных сцен Библии в иконографическом отношении: Мельхиседек встречает Авраама и союзников хлебом и вином. Действие происходит на Гористой местности, с которой спускается поезд; вверху Авраам с Ходоллогомором, спешившись с коней; царь одет в голубой до колен тунике, темно-голубых штанах и длинных красный сапожках, убранных жемчугом; поверх пурпурная хламида, подбитая и отороченная золотом, а на голове шлем аттический с жемчужными украшениями – полный костюм византийского императора. Мельхиседек одет почти так же; в левой – сосуд, в правой – хлеб, он сам стоит около престола, поставленного под киворием на четырех золотых коринфских колоннах с малою голубою завесою, покрытою звездами, напереди. Таким образом, мы видим в этой сцене ясные намеки на то, что художник знал символический смысл сцены; подчинившись ему, он изменил исторический характер ее и внес детали нового христианского содержания. В самом деле, на мозаике нефа Марии Маджоре[1] Мельхиседек встречает Авраама и царя еще на конях, поднося им вино и хлеб, – сюжет обработан в виде простой сцены без особого смысла. Наша миниатюра, наоборот, служит переходом к византийской многознаменательной иконографии этого сюжета в VI и VII стол. Так, в трибуне Св. Виталия в Равенне мы находим уже символический образ Евхаристии, где нет Авраама и где священствуют за престолом Мельхиседек и Авель; в трибуне же равеннской базилики Св. Аполлинария in Classe Мельхиседек, как верховный священник, как Христос, преломляет хлеб, сидя за престолом, в то время как Авель приносит свою жертву угодную Богу – агнца, а Авраам приводит к алтарю своего сына Исаака – жертву Ветхого Завета, прообраз жертвы Завета Нового. Все эти символико-художественные идеи основались на известном философско-мистическом месте Послания к Евреям (гл. VII), где апостол уподобляет Мельхиседеку Христа, священника вовеки, царя мира и пр., но для нас важно доказать, что эти

---

[1] Лишь случайным образом эта мозаика оказалась ближайшею к абсиде слева; ср. с намеренным помещеним этого сюжета в трибуне Св. Виталия равеннского.

идеи явились очень рано в Церкви торжествующей,[1] а именно еще в IV–V в., в виде того строго-церемониального представления, какое они дают уже в VI стол. в искусстве собственно византийском или, точнее, в том богословском направлении, которое определило сущность этого искусства. Заметим, наконец, небрежность в исполнении миниатюры, усиленную еще тем, что отпали легко наложенные контуры, что и должно было часто сбивать поверхностно глядевшего Ваагена. 8) Авраам во сне приемлет обещание потомства и молится; внизу изображен седой пастух его Элиезер из Дамаска, о котором он упоминает часто в молитве и который утирает себе лицо от поту ли, или утром умывшись; художник хотел противопоставить счастье и богатство. 9) Две живые сцены гибели Содома и Гоморры: группа, сначала неохотно выходя из города, бежит потом от соляной статуи жены Лота. 10) На гористой местности наивно циничные сцены Лота с дочерями. В глаза бьет красная краска на туниках и постелях. 11) В натурально живой сцене представлено новое обещание Аврааму потомства у колодца ангелом, являющимся в небе (обет Иакову в мозаике нефа Марии Маджоре). Ангел изображен здесь в пепельно- или небесно-голубом хитоне, заменившем белые одежды ангелов на древнейших мозаиках Рима и Равенны: детски юное лицо с светло-каштановыми волосами и голубые крылья. 12) Раб Авраама идет в Месопотамию с верблюдами. Игрушечно пестрая сцена, копирующая античную: на головах верблюдов видны персидские украшения коней.[2] 13) Раб встречается с Ревеккою у колодца. В живописной композиции сцены особенно замечательна прекрасная фигура нимфы источника; под шум бегущей из ее урны воды и небрежно раскинув-

---

[1] Излишне говорить, что мы разумеем церковь восточную, хотя бы и до разделения церквей. На Западе мы не знаем изображения Мельхиседека ранее X века: в кодексе Брюссельской библиотеки [Ms 9987-91] X века, где Мельхиседек изображен с Авелем – по переводу равеннской мозаики: см. *Гёрц К. К.* О состоянии живописи в северной Европе от Карла Великого до начала романской эпохи. СПб., 1873. С. 60. У Дидрона издан потир с изображением Мельхиседека и пр.: Annales archéologiques. 3. 1845. P. 206.

[2] О которых рассуждает г. Стасов по поводу керченской фрески: *Стасов В. В.* Катакомба с фресками в Керчи // Отчет Императорской Археологической комиссии. 1872. С. 305-306.

шись на своем пурпурном хитоне, сброшенном с тела, она подперла голову рукою и в задумчивости смотрит на сцену. По красоте фигура эта может спорить с олицетворениями Свитка Иисуса Навина. Особенно должно заметить белое тело фигуры с легкими розовыми контурами и пепельные волосы – это манера и представление последней эпохи греческого искусства на почве Рима и римских мод. 14) Разнообразные сцены свадебных переговоров о Ревекке и любовные разговоры жениха и невесты. 15) В нескольких сценах рассказ о продаже Исавом права первородства, с тем же реалистически игрушечным характером, но чрезвычайно живыми фигурками. 16) Бегство Иакова. Город с высокою башнею, статуями в белых одеждах по стенам. 17) и 18) Жизнь Иакова у Лавана, пестрые пейзажи. 19) Уход от Лавана. Отсюда начинаются миниатюры с особенно малого размера фигурами в виде детей – изуродованная классическая манера, которая, однако, не мешает ясности и выразительности. 20) Переговоры об унесенных идолах. В палатке, где Ревекка сидит, притворно горюя, иные шарят и удивляются, а другие искоса смотрят на нее, как бы зная ее тайну. 21) Два вестника, по буквенному пониманию греческого слова представленные в виде ангелов, возвещают Иакову прибытие Исава. Смущение Иакова чрезвычайно живо, в натуральных жестах и изменении черт лица. 22) Иаков посылает стадо в дар Исаву; дурная манера, усиливающая выражение в жестах за отсутствием других средств. 23) Любопытное изображение поездки Иакова в мелких, но изящных фигурках (начало византийских финифтей), живо, разнообразно и натурально представленных. В борьбе Иакова его соперник Израиль представлен не Ангелом и не с крыльями, как всегда впоследствии, но обыкновенным юношею. 24) При свете солнца Иаков молится, и Израиль в белой одежде его благословляет. 25) Интересная миниатюра по изображению храма и алтаря на Вефиле; храм имеет вид полуротонды диптериальной , т. е. с двумя рядами колонн, а алтарь – открытой абсиды с престолом, канцеллами и епископским седалищем, барельефами на пилястрах и статуями. 26) Столь же интересная сцена смерти Рахили: гробница имеет вид дома с тонкой башенкой, на крыше которой человек зажигает, вероятно, факел; ди-

ки и утрированы жесты, выражающие горе семьи, особенно у женщин-плакальщиц с растрепанными волосами; у одной находим даже известный жест заброшенных назад рук, выражение горького отчаяния у Джотто и его школы. 27) В изображении смерти Исаака любопытно, что в могилу покойника опускают коричневую чашу с огнем и пеплом; под головою его розовый плащ, у постели два светильника. Ниже начало истории Иосифа, негодование братьев. 28) Группа братьев, слушающая рассказ Иосифа о его снах, оживлена выражением разнообразных чувств: внимания, переспросов, толков, недоумения у более простоватых и злобно сдержанного молчания у других. 29) Новый сон Иосифа о солнце и луне. Фигура Иосифа дана в прекрасном ракурсе; мать его имеет белый чепец под желтою пенулою. Братья, разделившись по группам, обсуждают, что делать с Иосифом; в стороне один из них (Иуда) с негодованием отказывается слушать, а другой ему указывает, что все согласны и уже решили. В одной группе видим также, что один из братьев «ищется» у другого – совсем по-сельски, в другой играют на флейте – пастушеская сцена во вкусе Остаде. Столь же натурально и бронзово-красное тело пастухов. 30) Иосиф уходит к братьям в поле, сопутствуемый Ангелом, – странная подробность, более уместная в позднейших византийских миниатюрах. Большой милевой столб с пурпурною повязкою, как античный символ дороги; такая же живость в группе братьев: просыпаются, потягиваются. 31) Известная сцена с женою Пентефрия в полуротонде. В стороне семейная сцена: в качалке ребенок, нянька и Иосиф или другой раб; толстая кормилица с веретеном в руках в голубой кике со звездами и в шушуне с широкими рукавами; ниже подобная же сцена: одна из нянек в зеленом хитоне целует ребенка, другая прядет шерсть из корзинки; третья фигура, конечно, сама хозяйка в белом хитоне, совершенно прозрачном, сквозь который видно ее розовое тело, с красными сапожками, сидя на складном кресле с красной подушкою и с веретеном в руках, принимает от Иосифа чашу. Не лишено интереса также и то, что в физиономии жены Пентефриевой замечательно ясен тот изношенный тип, который мозаист Св. Виталия так удивительно передал в лице знаменитой Фео-

доры. 32) Подобная же сцена обвинения Иосифа: Пентефрий слушает весть от своей жены, сидящей перед ним в богатом костюме с широкими золотыми полосами, розовою накидкою и белом вуале; за устоем дверей слуга зовет Иосифа из-за перил; ниже ему предъявляют его хитон, и в то время, как сама госпожа молча на него указывает, за нее говорит наперсница; последняя имеет высокий, рыжеватый парик, одета в сарафан; мужчины в высоких черных сапожках. Пентефрий представлен безбородым, в голубой тунике и желтом гиматии с пурпурным таблионом. 33) Иосиф истолковывает сны в тюрьме; в стороне тюремщик и его жена выражают друг другу удивление и притом следующими жестами: он сложением латинским, она греческим, и последнее, вероятно, имеет значение каких-либо объяснений. 34) Пир у Фараона, сложная и мелкая сцена. Любопытны парики прислуги, как на трагических масках, что напоминает наши ливреи и парики. 35) Истолкование сна фараонова; маги изображены все с черными таблионами на коричневых гиматиях; возле Иосиф в колобиуме, на котором полосы доходят только до живота – видимо, подробность в костюме слуг, как окажется впоследствии. Чрезвычайно натуральны спящие сидя и развалившись в богатых ракурсах телохранители Фараона. 36) Продолжение той же сцены: сбоку в малую, т. е. внутреннюю дверь входит седой придворный в длинной хламиде; перед ним идет с жезлом ликтор, а слуга у дверей подымает занавес – понятная подробность византийского церемониала, которую мы встретим впоследствии всегда и в сценах религиозного содержания. Телохранители опять в париках. 37) Приход братьев Иосифа в Египет. С этой миниатюры начинается серия рисунков, исполненных на особом фоне – пепельно-голубом; работа становится крайне небрежна, но сохраняет тот же самый античный характер; контуры толстые, наведены коричневою краскою; толстый мазок ее рисует волосы, никакой моделировки, отсутствие бликов, грубый рисунок и дикие движения; ноги у фигур и, особенно, у животных – просто мазки кисти. Очевидно, что рисовал тот же художник, но торопясь и совершенно наскоро, как минутную работу; это как бы подмалевка. Фигуры втрое крупнее последних. 38) Сцены в дороге, кон-

туры фигур писаны черною краскою. 39, 40, 41, 42) Продолжение того же рассказа. При живой и смелой композиции рисунок отличается крайней грубостью и небрежностью. 43) и 44) Братья Иосифа в дороге. На ярко-голубом воздушном фоне видны розовые отблески зари. В первой сцене видны кухонные приготовления в дороге; потрошат овцу, повешенную на дереве. 45) Иаков благословляет детей Иосифа. Ландшафт представляет горы, то песчаную и желтую, то зеленую почву; местами видны тени, показывающие искание перспективы; небо впервые имеет по синему фону белые облака. 46) Иаков благословляет всех сыновей. Подобный же ландшафт. 47) и 48) Иаков завещает похоронить его, и самая смерть его. По толстым контурам, по небрежности рисунка, представляющего группу в виде ряда цветных полукружков для голов, миниатюра из разряда самых грубых.

Итак, в этом ряде миниатюр последовательно рассказана нам библейская история в главнейших ее событиях: за Грехопадением следует Потоп, и пропущена история Каина и Авеля; особенно подробна история Иакова, но вовсе нет изображения лествицы, и т. д. – одним словом, самый выбор сюжетов показывает нам, что, забыв символику древнехристианского искусства, миниатюра еще не нашла в Библии иного, нового интереса и потому отнеслась к своей задаче с точки зрения специально артистической. Однако же и в среде этих античный иллюстраций мы не можем не замечать, хотя бы и по чисто внешним признакам, христианского элемента: пусть это будет Десница Божья, изображение ангелов, черные таблионы магов, некоторый дух благочестия в истории Авраама, Иосифа и пр. Иначе говоря, мы видим в миниатюрах Библии постоянное присутствие двух элементов: общей античной основы (в композиции, рисунке, технике, а главное, в художественном замысле и воззрении), которая, однако же, держится лишь в силу традиции, и явно обнаруживающегося, с другой стороны, нового движения, которое определяется существенно и религиозным содержанием избранных сюжетов и вместе с тем – явлениями новой жизни. О первом элементе, т. е. об античной основе рисунков и говорили исключительно все иссле-

дователи, начиная с Ламбеция, высоко ставившего их, и кончая Ваагеном, который восхваляет живость представления, блеск и переходы красок, мотивы достойные Рафаэля, полноту и приятность лицевого античного овала и пр. и пр., тогда как несомненно главнейший интерес рисунков представляет именно другая сторона, как признак будущего движения. В силу указанных причин мы не решимся характеризовать этот элемент именем «византийского», хотя и многие подробности реального характера, напр., костюмы, указывают на Византию (Вааген находит эти костюмы почему-то странными) и мы проследили даже сходство в общем направлении между манерою этих миниатюр и византийских. Но, принимая за общее правило, что подробности в произведении искусства не составляют еще характеристики целого и что костюмы византийские распространялись повсюду в V и VI вв. на Западе как дело высшей моды, шедшей от двора, мы вместе с тем видим в самом начале византийского искусства цельное и широкое по результатам и фактам направление, особую идеально-художественную сферу. И это направление, конечно, слагается не из одних только мелких явлений местного быта и, особенно, жизни полуазиатского двора, как понимают в существе дело Румор, Вааген и даже отчасти Шнаазе, для которых биение челом в миниатюре или даже слишком усердные поклоны служат лучшим и важнейшим признаком византинизма. Конечно, и в данной рукописи, несмотря на все указанные видимости, направление это еще не выяснилось, и мы находим в ней явление все того же межеумочного художественного направления, которое не может еще отрешиться от прелестей мира античного, чтобы углубится в христианскую мысль. Тем не менее, иллюстрация Библии имеет прямое значение в истории христианского искусства, а именно по тому влиянию, какое чудные античные композиции должны были произвести на начинающееся искусство не только в миниатюрах,[1] но впоследствии и в монументальной живописи мозаик. Косвенным доказательством греко-византийского происхождения этого кодекса могли бы послужить

[1] См. Синайский кодекс Иова, Иов на Патмосе VI (?) в. и коптский Иов.

фрагменты Бытия на греческом языке в Британском музее, известные под именем Коттоновой Библии и относимые к V или VI в.[1] Миниатюры, как и там, идут поверх текста и в общем представляют близкое сходство. Но в лондонской рукописи мы чаще различаем цветной, а именно голубой, или даже ландшафтный фон; рисунок значительно небрежнее, и самая манера исполнения изменилась; так, складки классических драпировок сделаны гораздо мельче, чем приближаются к манере византийской. Далее, в сцене грехопадения Бог представлен в золотой одежде, а равно и в других сценах крупная шраффировка складок золотом идет дальше Ватиканского Виргилия и приближается к перегородчатой византийской эмали. В иллюстрации места Быт. 17:6 три фигуры ангелов чистого византийского типа: с крыльями, в голубых хитонах и пурпурных гиматиях с золотыми уже полосами, а на плечах золотые бармы; к Быт. 18:33 ангелы являются в полных византийских костюмах и пурпурных сапожках, а низ хитона убран золотою бахромою; равно и предпочтение к светлым краскам (голубой и розовой) сближает с живописью византийской. Для иконографии заметим представление Троицы у Авраама в виде трех ангелов и явление Бога Аврааму в долине Мамврийской в образе юного Христа с крестом в руках (нимб перекрещен), сопутствуемого тремя ангелами.

Откуда же шло это новое направление, и чем было оно возбуждено в IV и V веке? Почему оно двоилось, то усиливая свой артисти-

---

[1] К несчастию, почти совершенно уничтожены пожаром в 1744 г., а жалкие остатки наклеены на бумагу на 147 листах; в Британском музее за № Otho B.VI. В каталоге Коттоновой библиотеки упоминаются еще целыми, но вовсе не описаны: *Smith Th.* Catalogus librorum manuscriptorum Bibliothecae Cottonianae. Oxonii, 1696. P. 127. Рисунки впервые сообщены через 13 лет после пожара в издании Общества антикваров Vetusta monumenta, quae ad rerum britannicarum memoriam conservandam Societas antiquariorum Londini sumptu suo edenda curavit. London, 1767, затем в издании *Westwood O. J.* Palaeographia Sacra Pictoria: Being a Series of Illustrations of the Ancient Versions of the Bible. London, 1845; 2 фрагмента приложены снова к соч. *Гёрц К. К.* О состоянии живописи в северной Европе от Карла Великого до начала романской эпохи. СПб., 1873. Два снимка найдены о. Гарруччи в бумагах Пейреска в Национальной библиотеке [Paris. fr. 9350] и сообщены в атласе к *Garrucci R.* Storia della arte cristiana. T. III. Prato, 1876. Tab. cxxiv.13, cxxv.4. Было 250 миниатюр.

ческий античный запас, то проникаясь формами христианскими? Где могло бы явиться в новом мире повторение стиля Помпеи? Ответ на все эти вопросы представляется сам собою: начиная с первых исследователей классической археологии и до последнего времени все равно указывали на знаменательный факт перенесения столицы из Рима в Константинополь как на факт первостепенной политической важности. Немногие, и то были историки Византии или византийского искусства, видели в нем и факт культурный: вместе со столицею перешли искусство, наука и промышленность. Пусть Греция в эпоху Римской империи действительно обеднела, порты ее опустели, население разошлось по Азии и Италии, а образование перешло в Александрию и Антиохию, и сама страна превратилась в глухую провинцию.[1] Все же, образование было некогда так высоко, что и остатки его после распадения Римской империи могли осветить новое государство: историк говорит нам,[2] что именно в эпоху наибольшего падения Греции во II в. после Р. Хр., когда религия была безвозвратно унижена, на смену ее явилась философия как общая учительница: ее изучали все, и в ней видели основу нравственности и жизни общественной. Вот почему, когда при Феодосии православно-христианская церковь была отождествлена с греческою нациею, все формы управления, народный характер этой церкви примкнули к организации религии древнегреческой, и греки сразу стали во главе церкви; великие учители ее Афанасий, Григорий и Василий отнеслись к греческой образованности, как к высокой силе, которая, будучи совершенно совместима с христианством своею общечеловеческою стороною, необходима для высокого общественного и научного образования христиан и вполне самостоятельна в области естественного и рационального.[3] Именно эта образованность способствовала церкви

---

[1] *Finlay G.* Griechenland unter den Römern, 146 v. Ch.-716 n.Ch.: Historische Übersicht des Aufstandes der griechischen Nation. Leipzig, 1861. S. 64, 67, 73, 78, etc.

[2] Ibid. S. 75.

[3] *Троицкий М. М.* Суждения св. отцов и учителей Церкви второго и третьего века об отношении греческого образования к христианству // Труды Киевской духовной академии. 2. 1860. С. 74-130.

проложить путь между ересями и отвергнуть предложенное гностиками деление церкви на совершенно духовную и церковь толпы, а равно значительно смягчить общую вражду юного христианства против искусства. В то время как карфагенянин Тертуллиан громил философию и искусство, как источник ересей, и даже для образа Христа предлагал безобразие, Климент Александрийский признает важность образования и высокость искусства, но ищет для них достойного содержания; целая IV глава его сочинения «Λόγος προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας»[1] трактует об искусстве, убеждая греков покинуть идолопоклонство, презреть развратные сюжеты и покинуть эту область лжи и злых демонов. Когда же Греция стала значительно поправляться в IV в. и последующие реформы императоров, вызванные самым перенесением столицы, дали Востоку вновь условия общественного развития, естественно, и искусства должны были пробудиться к новой жизни: явилось собирание художественных произведений древности или государственное их ограждение от разрушения, постройки пышных зданий и пр.

Вот почему, сопоставляя эти и подобные им исторические известия о новой столице[2] и ее художественных богатствах с историею сплошного разорения Запада и его центра Рима в V в., мы невольно убеждаемся, что такие рукописи, как Бытие Вены, должны были возникнуть на Востоке. Если бы мы вздумали сопоставить эти миниатюры с библейскими сценами в мозаиках, украшающих главный корабль римской базилики Марии Маджоре, то мы должны были бы отдать безусловное предпочтение этим небрежно сделанным миниатюрам, ибо в них мы увидим и работу мысли, и сравнительное совершенство в технике и исполнении. Их выбор останавливается на сюжетах драматически интересных, полно обставленных; житейские

[1] PG 8. Также и во второй речи его трилогии, «Педагог», и третьей, «Строматеон» (гл. 1, 10 и др.), Климент возвращается к тому же предмету.

[2] *Banduri A.* Imperium orientale, sive antiquitates constantinopolitanae in quatuor partes distributatae. T. I. Parisiis, 1711: Anonymi Patria, Никиты Хониата «О статуях», эпиграммы и пр. [Scriptores originum Constantinopolitanarum / Ed. Th. Preger. T. II. Lipsiae, 1907; Nicetae Choniatae Historia / Ed. I. A. (J. L.) van Dieten. T. I. Berolini, 1975. P. 647-655].

сцены истории сыновей Авраама, странствия и жизнь Иакова и Иосифа, иллюстрованные столь подробно, напоминают нам позднеразвившийся античный роман. Сцены обильны фигурами, но они участвуют в данном акте, лишними деталями пейзажа, но слагающимися в приятную картину; живое представление иллюстратора не чуждо еще поэзии и наивности мифологического воззрения. И напротив, мы могли бы сопоставить множество одинаковых сцен в миниатюрах и мозаиках, чтобы доказать внутреннее ничтожество мозаических композиций, которые то повторяют в живописи все недостатки римских барельефов позднейшей Империи, то утрируют хаотически туманный рисунок римских фресок. Рассказ вовсе лишен драматизма миниатюр, и его грубый реализм довольствуется изображением множества фигур в битвах, множества овец для стада и не затруднится поместить в одну группу и пастухов Иакова, исполняющих известный маневр со стадом, и самого Иакова, принимающего из рук ангела в небесах свиток. Эти мозаики достаточно характеризуются и тем, что, иллюстрируя весь Октотевх, они наибольшую часть сцен посвящают Исходу, видимо интересуются битвами израильтян. Если в самом Риме монументальное искусство не могло произвести ничего, кроме жалкого копирования Траяновой и Аврелиевой колонны, то мы обязаны, хотя в пределах гипотезы, указать на Восток как на единственный пункт, где возможно было начало новой художественной жизни. Мы имеем, таким образом, в Венской Библии отрывок блестящего труда, в котором наглядно представлялась вся история возрождения искусства на его родной почве, совершавшегося в продолжение IV и V веков. Искусство вновь возвратило здесь и силы забытой техники, и светлый характер представления, и любовь к сочно блестящим краскам, и стремление к драматизму, выражающему полноту жизни личной, не знавшей римской солдатчины. Подобного же рода отношения мы можем проследить между этими мозаиками и известным свитком, иллюстрирующим книгу Иисуса Навина.

Этот свиток,[1] покрытый миниатюрами в виде непрерывного фриза (подобие барельефов Траяновой и Аврелиевой колонны), представляет один из самых характеристических памятников миниатюры античной и принадлежит по всем признакам V или VI в. Но так как свиток покрыт подписями, объясняющими миниатюры, письма VIII или IX столетия, то большая часть исследователей вынуждена была принять, что миниатюры копируют древнейшие оригиналы, чему и можно было вполне поверить, судя по небрежным копиям Даженкура.[2] Но всякий, видевший оригинал, отвергнет подобное предположение ввиду необыкновенного изящества и оригинальности его миниатюр, несомненно исполненных художником первой руки. И кто видал когда-либо копии в виде свитка 10 метров длины?[3] Объяснение этой загадки представляется крайне простым, когда мы заметим, что все эти надписи и длинные подписи сделаны, безусловно, позже самого свитка, т. е. в IX или даже X стол., скорописью и темными чернилами, причем, напротив того, немногие подписи древние, для гор, городов и пр., сделаны уставом лапидарного письма V–VI веков без ударений и придыханий, притом в таких местах, где они не безобразят собою (напр., колонкою на башне) миниатюры, как те позднейшие. Может быть, убедительным доводом послужит и то указание, что, напр., двоякое изображение горы Гевал один раз надписано уставом ΟΡΟΣ ΓΑΙΒΑΛ, а в другой скорописью Γεβαλ: не могут же эти надписи быть одновременны.

Второе затруднение представляется в самой технике миниатюры: одни хотят видеть в ней какой-то неизвестный процесс, а дру-

---

[1] В Ватиканской библиотеке, Cod. gr. № 405 [Palat. gr. 431]; имеет в длину 10 метров, будучи фрагментом. Описание: *Rumohr C. Fr.* Italienische Forschungen. T. I. Berlin, 1827. S. 166-167.

[2] Таково мнение самого Даженкура, повторенное у Румора: *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 238; *Hotho H. G.* Geschichte der christlichen Malerei in ihrem Entwicklungsgang dargestellt. T. I. Stuttgart, 1867. S. 43; *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. T. I. Weimar, 1847. S. 24.

[3] Летописцы рассказывают, как о чуде, о свитках «Илиады» и «Одиссеи» в 120 футов длины: *Muralt E.* Essai de chronographie Byzantine. St. Petersbourg, 1855. P. 92 (477-й г.).

гие утверждают, что это живопись водяными красками. По нашему опыту, существование положенных слоями на пурпуровый фон белых бликов доказывает, всего скорее, что это та же гуашь, только в особом, легчайшем растворе, причем фон мог быть покрываем и водяными красками; быть может, последнее обстоятельство было причиною того, что некоторые из красок до того побледнели, что с трудом и только вблизи могут быть различаемы. При поверхностном рассмотрении представляются только две краски: светло-коричневая для всех контуров, теней, почвы, тела и одежды и пепельно-голубая, а местами также красная для одежд, почему иные и думают, что остальные краски сошли. Не для того, чтобы опровергать подобное странное мнение, но для истории техники мы опишем все существующие краски. В одеждах мы чаще всего находим или желтоватую, или просто белую краску; также пепельно-голубую и пурпурную; голубые латы у воинов (железные) и желтоватые (т. е. золотые) у вождя. Светло-коричневая служит как для контуров и теней, так даже, при помощи сильных светов, для изображения листвы; с оттенком желтой она отмечает тени на скалах. Особенную роль играет, видимо, пурпур, как наиболее обычная краска, потому что ею сделаны не только различные детали, напр., полосы (clavi), обувь у царей, но она же заменяет краски розовые и красную: так кровь обрезанных изображена пурпуром, так и тело местами наведено легким слоем пурпура, изображающего румянец, а также оттеняющего мускулы и суставы на руках и ногах. Но в моделировке лица обращают на себя наше внимание, рядом с розовым оттенком тела, и резкие зеленоватые тени, напоминающие раннюю византийскую технику.

Что касается самых композиций, то все художественные достоинства миниатюр: живость и драматичность действия, разнообразие в изображении и замысле, замечательное расположение и группировка и, вообще, весь блеск легкой артистической манеры, сознающей свою силу и связь с античным искусством, – только более заставляют нас сожалеть о том, что эти богатые средства потрачены на содержание пустое и задачу маловажную. В среде этих скучно однообразных сцен, или батальных, или церемониального содержания,

мы мало встречаем интереса и в типах; но как в немногих женских фигурах, так и в двух вариантах мужского типа (один – молодец с вьющимися волосами, похожий на амура или на Аполлона, и другой – бородатый мужчина с несколько вульгарным лицом, в цвете сил) мы находим безусловно чистый греческий овал. Легкое видоизменение этого типа заключается в коротком, несколько вздернутом носе и в некоторой угловатости верхней части лица, часто напоминающей обычные типы византийского искусства.[1]

Главнейший интерес этих композиций сосредоточивается на олицетворениях городов, гор и рек, которые соперничают по замыслу со своими античными оригиналами и в данное время указывают на пробуждение художества после долговременного застоя. В порядке следования, первая фигура представляет Иордан, изображенный сзади (как всегда изображались реки в античной живописи); прекрасная классическая фигура, драпированная пурпурным гиматием, опирается на поваленную за спиною урну и держит в правой руке ветвь или ствол дерева. Гора Галгал – полулежа, с рогом изобилия, юная фигура; ей соответствует, по другую сторону сцены, подобная же фигура горы или холма, по античному переводу, с ветвью (подпись: «βουνὸς τῶν ἀκροβυστίων»). Иерихон – женская фигура в градской короне, сидя на скамье, в раздумьи; возле нее блюдо; эта же фигура, в отчаянии, в сцене падения стен, с брошенным на землю рогом изобилия. Город Гай – женская фигура с развернутым свитком в левой руке, правою опирается на скалу; та же фигура в позе устремленного внимания опирается на рог изобилия. Гора Емекахор – с ветвью в правой руке, полулежа, юная мужская фигура; гора Гевал – полулежа, правая рука для большего выражения покоя (а не ужаса, как думает Пипер) заброшена за голову; другое изображение ее же, с переброшенною ногою за ногу (фигура микеланжеловского Дня); все

---

[1] Из так называемых признаков византинизма мы встречаем падение челом и другие способы выражения и знаки почтения, напр., покоренные подходят к Навину, простирая руки, покрытые верхнею одеждою. Способ греческого благословения употребляется очень часто – как самое благословение и как особый жест, выражающий почтение: у Иисуса Навина перед архангелом и у его приближенных перед ним самим.

фигуры гор легко одеты хламидою, накинутою на нижнюю часть тела. Город Гаваон (наиболее изящная женская фигура) и фигура другого, неизвестного города[1] – все это, правду сказать, довольно однообразного типа, единственная заслуга которого – его античное происхождение. Более интереса имеют поэтому фигуры, в которых античный тип представляет и христианское содержание, напр., архангел Михаил с мечом перед Навином.

Итак, рассмотрев древнейшие лицевые кодексы, мы не нашли между ними ни одного, который представлял бы в полном смысле произведение нового христианского искусства; напротив того, мы видели в них или обломки чистого античного искусства, уцелевшие в копиях или прямых подражаниях, или же временное возрождение того же искусства. Это возрождение проявляется как в улучшении внешней стороны искусства – техники, рисунка и композиции, так и в некотором оживлении, если не самых идей и образов, то манеры представления, не чуждой живого и естественного драматизма, к которому искусство перешло, освободившись от оков римского пленения и мертвившей его пустоты и форменной выправки. Вот почему, не находя на почве римской ничего, что бы могло объяснить нам эту новую жизнь искусства, полагаем, что она заключалась в перенесении художественной деятельности на почву Греции и была поэтому возрождением собственно греческого искусства. Понятно, что это обстоятельство еще ближе объясняет нам те тесные связи античного искусства с византийским, которые определили навсегда известные черты и направления в собственно византийской миниатюре. Но в своем анализе древних кодексов, особенно Венской Библии, Свитка И. Навина и др., мы постоянно останавливались на одном наиболее характерном свойстве их рисунков, которое проникает самые композиции и сюжеты, то скрываясь иногда за классическими идеальными образцами, то господствуя на просторе. Это свойство составляет целое явление или, вернее, направление искусства и получило в эсте-

[1] Об олицетворениях реки см. *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. T. II. Weimar, 1851. S. 506, гор – ibid. S. 477, о городах – ibid. S. 627.

тике название *натурализма*, т. е. такого художественного миросозерцания, когда искусство, не отрешаясь от созданного идеала, ищет, однако же, образов в самой природе, хотя бы в грубейших формах, лишь бы оживить мертвый идеал. В отличие от реализма, в котором искусство ставит в принцип себе изображение действительности и стремится ею ограничиться (хотя никогда этого не достигает, ибо всякое искусство идеально), натурализм видит в действительности только подробность, прикрасу, приятное развлечение глаз.

Наука истории искусства может отныне выставить своим законом, что всякое искусство в своем полном развитии и своем зародыше *идеально*, какую бы ступень его мы под этим именем ни разумели – будет ли это совершенное изображение высшего божества или хитрый синтаксис геометрической орнаментации посуды и утвари, который создан человеком как первое известное проявление его художества. Чем свежее, сильнее и живучее искусство, тем полнее его идеальная сторона и тем более примиряется она или сливается с реальною основою, а в их полном сопроникновении заключается загадка процветания искусства. Напротив того, натурализм, т. е. подчинение искусства действительности без искания в ней идеала, есть существенная черта падения, старчества и даже полного вымирания искусства, признавшего свое бессилие в идеальном творчестве. Но, оставя строгую историческую почву, обратимся к априорной эстетике в ее лучшем представителе – Фишере: натурализм есть оппозиция против стиля, против основного художественного миросозерцания; он ведет к природе,[1] но этот переход к действительности совершается в сфере сложившегося искусства, когда оно, чуждаясь идеального творчества, поступает под руководительство чистого инстинкта; деятельность этого инстинкта случайна, а первоначальная свежесть при отсутствии школы отзывается грубостью природы и скоро цепенеет в привычных формах.[2] Пусть этот приговор не разли-

[1] *Vischer Fr. Th.* Aesthetik, oder Wissenschaft des schönen. T. I-III. Reutlingen u. Leipzig, 1846-1857. T. II. S. 514.

[2] Ibid. T. III. S. 62-63, 98-99, 100, 134, etc.

чает в своей общности натурализма от реального направления, которое является временно как плодотворная борьба против рутины, школы, бессильного идеальничанья и составляет силу таких великих деятелей на поприще идеального искусства, как Дюрер и Гольбейн, но над этою характеристикою явления следует останавливаться, прежде чем, заметив в средневековых византийских или западных произведениях черту натурализма, радоваться ей, как искре свежей жизни. Это оживление покупается разложением идеала, и мы встретимся с его результатами в последнюю эпоху византийского искусства. Теперь же для нас важно лишь признать вообще, что и античное искусство, несмотря на свои, по-видимому, закрепощенные идеалы, кончало жизнь свою подобным же явлением, и если этого не чувствовал исследователь в церемониальных мозаиках и диптихах, то обильно находит в миниатюрах.

Наконец, эта ветвь античного искусства безусловно, однако же, принадлежит истории нового христианского искусства и вполне выражает общий характер искусства в первые пять века христианской эры. Эти иллюстрации «Илиады» и Бытия, соответствующие эпическим поэмам III и IV веков,[1] глубже характеризуют это искусство в его внутреннем существе, силах и направлении, чем, напр., иные мозаики. Оставим в стороне самое богатое содержание новых идей и фактов христианской веры, представляемых живописью катакомб (хотя и здесь должно еще отделить обширную и невыделенную область идей общих, напр., о бессмертии, разрабатывавшихся языческим искусством), чтобы видеть, что сделало здесь само искусство. Мы найдем лишь условные знаки иероглифического характера, холодную схему представления, которой художественная сторона целиком заимствована из античного искусства. Все формы изображения, вся концепция, безусловно, имеют характер временный; работа живописца, хотя назначенная для вечного жилища, носит все признаки скороспелой, необдуманной, она берет на месте готовые, казенные

---

[1] Примером их может служить метрическое изложение Исхода испанским пресвитером Ювенкусом Аквилином, жившим в IV веке: *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. I. Parisiis, 1852. P. 171-261.

формы и не ищет новых типов, создания новых композиций. История иконографии раскрывает нам ныне всю историческую исключительность этого искусства, которого временные формы или остались, как и были, под землею и не вышли наружу вместе с торжествующим христианством, или быстро утратили свою годность. Скульптуры саркофагов, стоящие в первые три века в теснейшей связи с искусством катакомб вообще (разумея здесь как монументальную живопись их фресок, так и мелкие поделки вроде известных донышек стеклянных сосудов vetri ornati) и пр., столь же мало дают для собственно христианского искусства и так же мало участвовали в дальнейшем его развитии. Лишь в IV и V в. эта ветвь скульптуры начинает несколько расширять область своего представления (два саркофага с изображениями Страстей Господних в Латеране),[1] но общий характер, стиль, остается тот же, как будто бы скульптура была немыслима вне античного искусства; таковы, напр., барельефы двери базилики Св. Сабины.[2] Известно, насколько античны по стилю и даже сюжетам древнейшие диптихи; церковного происхождения диптихи появляются не ранее VI в., равно как и сюжеты религиозного содержания не могут быть указаны ранее этого времени. Таким образом, собственно христианское искусство является с мозаиками, но первые произведения этого рода представляют нам так же замечательное смешение элемента языческого как единственно возможной в эту эпоху художественной формы в типе, орнаменте, композиции – с идеями и содержанием христианским. Мозаики бывшего баптистерия Константина (ныне S. Costanza) представляют нам по сводам обходящего коридора полог, богато украшенный орнаментами

---

[1] [*Deichmann F. W.* Repertorium. №№ 49, 61].

[2] Этот замечательнейший памятник древнехристианского искусства, о котором скоро появится наше рассуждение, принадлежит V или VI веку и представляет иконографическое дополнение к саркофагам: [*Кондаков Н. П.* Барельефы деревянной двери базилики Св. Сабины, что на Авентинском холме в Риме // Мир Кондакова: Публикации. Статьи. Каталог выставки / Ред. И. П. Кызласова. М., 2004. С. 115-133. Рис. 41-45]. Ср. судьбу аналогичных памятников древнехристианских: Lipsanoteca – или V, или XIII века, мозаики Санты Констанцы – или IV–V, или XII в., мозаики Св. Петра – VIII или XIII в., мозаики в нише Санты Прасседы.

всякого рода, в которые вплетены разные фигуры аллегорического значения и целые сцены: гении собирают виноград, везут его на упрямых ослах, давят дружно в прессуарах.[1] Знаменитая мозаика церкви Св. Пуденцианы IV века в единственно сохранившихся фигурах Церкви из иудеев и Церкви из язычников (все остальные почти сплошь новая реставрация) дает благороднейшие типы античного искусства. То же самое относится и к двум тождественным мозаическим изображениям в базилике Св. Сабины. Что касается мозаик нефа Марии Маджоре, то мы уже имели случай определить их отношение к христианскому и античному искусству. Мы находим отчасти тот же характер даже в знаменитых мозаиках триумфальной арки этой базилики, но вместе с тем этот важнейший памятник христианской веры и искусства как бы разрывает разом классическую завесу: колоссальная попытка иконописно-торжественного исповедания веры.

Недаром католическая церковь указывает на эти мозаики, как и было еще в древности, как на непреложное свидетельство божеского почитания Девы Марии в древнехристианской Церкви. Правда, с другой стороны, в типах и образах этих мозаик мы еще видим более античное, нежели христианское искусство, или, по крайней мере, переход от первого ко второму.[2] Мы видим здесь чисто эпический прием в прославлении Девы и Богоматери в шести сюжетах, расположенных тройным фризом по арке. Художник обрабатывает свои композиции живописно, как бы прилично было в миниатюре, а не

---

[1] Изображения в двух абсидах, представляющие Христа, подающего апостолу (?) Евангелие и дающего мир между Петром и Павлом, принадлежат позднейшей эпохе – V-VI веку, как в том свидетельствует непоколебимо их стиль. Новую попытку отнести их ко временам Константина с подробным анализом см. в статье *Muntz E.* Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: Sainte-Constance de Rome // Revue archéologique. 30. 1875. P. 225-230. Tab. 23. Впрочем, и в этих мозаиках есть много черт, представляющих характер искусства в IV–V вв.

[2] К величайшему сожалению, эти замечательнейшие мозаики Рима никогда не были срисованы и изданы сколько-нибудь удовлетворительно. Описания же все небрежны и неверны. Самые мозаики погружены во мрак, и нужно много раз их смотреть даже для того только, чтобы удовлетворительно разобрать композицию. Оба края арки, наконец, срезаны ныне и прикрыты, так что крайние фигуры или не видны, или видны наполовину.

иконописно, как следует в колоссальной мозаике, т. е. в том роде живописи, какой христианское искусство избрало для монументального представления, тогда как мозаика античная редко имела колоссальные размеры и потому была иного характера. Мы видим во многих сценах величавую архитектурную обстановку: храм, город, колоннада представляет храмовый двор, или атриум, в сцене Сретения (впоследствии же всегда сцена происходит перед престолом);[1] везде видим группы народу, воинов, священников и пр.; в Благовещении ангел изображен летящим вверху, вместе с голубем – Духом Святым; особенно характерную деталь представляет рядом со сценою Сретения храм, двор которого наполнен голубями и где слуга или другое лицо собирается принести жертву, – эта подробность напоминает миниатюры Виргилия. Поклонение волхвов представлено с любопытными, несколько римско-античными подробностями: Христос Младенец сидит на громадном троне, достаточном для трех лиц; по сторонам Его сидят церковь языческая в богатом девическом наряде, как юная дева,[2] и церковь иудейская, как старая матрона, в пенуле (прежде ее принимали за самую Богородицу), со свитком. Богородица тоже является в этом пышном костюме знатной римской девы (как Агнесса), с косым вырезом столы, оплечьями и коронкою.

---

[1] Замечательная иконографическая подробность, имевшая знаменательный смысл: позднейшие писатели Лев император, Иоанн Зонара, Герман, Дамаскин особенно указывают, что Мария пришла в самый храм, а не стала перед дверьми его, как подобало жене по Кн. Левит 12:1-7 (ср. также «Legenda Aurea» Иакова de Voragine); иные даже, что сам Захария ввел Деву внутрь и указал на чудо. Гомилии и повествования древних отцов Церкви (и приписываемые им) о Сретении: Афанасия Александрийского (?) (PG 28), Кирилла Александрийского (Феодота) (PG 77), Кирилла Иерусалимского (?) (PG 33), Григория Нисского (PG 46), Иоанна Златоуста (PG 50), Гезихия Иерусалимского (PG 93), даже Германа о Введении (PG 98) *этого не содержат.* Праздник Сретения [установлен] с 552 г. См. рукописи у *Lambecius P.* Commentariorum de augustissima Bibliotheca caesarea vindobonensi. Vindobonae, 1776-1782. T. IV. Cols. 298, 307. T. VIII. Cols. 52, 154, 155, 823. Кирилл Александрийский доказывает, что Богородица не нуждалась в обычном очищении, см. соч. «О поклонении», кн. 15 (PG 68:1006) и в комментарии на Ев. Луки (PG 70:501).

[2] По слову Павла (2 Кор. 11:2); Кирилл Александрийский в соч. «О поклонении в Духе» сопоставляет церковь язычников с девою Сепфорою, дочерью жреца, призванную к Богу для сочетания с Моисеем (PG 68:259).

Весьма любопытна и, вместе, крайне затруднительна для объяснения сцена, которую обыкновенно толкуют как поучение Христа во храме: из известного города вышедшая толпа народу в изумлении остановилась (если не вышла навстречу) перед Младенцем; подошедшие сзади Иосиф и Мать протягивают к нему руки, а два ангела указывают им на изумленную группу; впереди толпы мужчина в золотой тунике, голубой хламиде с таблионом пурпурным, диадеме и красных сапожках должен изображать царя, потому что мы видим все подробности и безусловные атрибуты костюма византийских императоров; рядом с ним мужчина в одном гиматии уперся длинною палкою в землю – это телохранитель; сзади вельможи в красных и золотых хламидах. Этот непонятный сюжет торжественной встречи неизвестною группою Христа Младенца в сопровождении Богородицы, Иосифа и трех ангелов, доселе истолковываемый как изображение 12-тилетнего Христа в храме среди учителей, находит себе объяснение в одном месте древнего апокрифического евангелия о детстве Спасителя и пребывании его в Египте.[1]

Напротив того, несомненно новые формы и типы, сложение сюжетов на новых началах находим мы в мозаиках Равенны V столетия, как, напр., в Баптистерии и ц. С. Аполлинария Нового: строго мо-

---

[1] *Thilo J. C.* Codex apocryphus Novi Testamenti. T. I. Lipsiae, 1832. P. 339-400. Это место последней главы 24-й (стр. 400) описывает, как слух о падении идолов дошел до Афродизия, дука города Сотины (гл. 22, 23), где это падение произошло, и он явился в храм, приветствовал Младенца и признал его Богом: «Tunc Afrodisio, duci illius civitatis cum nuntiatum fuisset, cum universo *exercitu* suo venit ad templum et cum omnibus *comitibus* suis.... Ille ingressus templum et videns omnia idola in faciem suam in terra iacere, accessit ad Mariam et adoravit infantem, quem ipsa in sinu suo portabat. Et cum adorasset eum, allocutus est universum exercitum suum et amicos suos dicens: "Nisi hic deus esset, dii nostri coram eo in facies suas minime cecidissent, neque in eius conspectu prostrati iacerent: dominum suum esse taciti protestantur."». Понятен затем и интерес эпохи, еще боровшейся с язычеством, к этому сюжету, и то обстоятельство, что Христос изображен здесь уже ребенком: известно, что апокрифы описывают множество чудес, им совершенных в Египте, при которых ребенок часто говорит; между тем на этой же арке Христос изображен взрослым ребенком в сцене Благовещения. Что наша сцена изображает встречу на дороге, что налево, за группою в стороне представлен город Египет с падающими идолами и пр., остается ясным само по себе, но для окончательного утверждения требуется издание мозаики в рисунке. Ср. миниатюру Акафиста Синодальной библиотеки № 429.

нументальные задачи, осмысленная определенность типов не только главных, но и второстепенных, выработка композиций, притом не в том живописном направлении, какое мы видели, но с характером иконописи. Среди античных орнаментов и сцен в мозаиках усыпальницы Галлы Плацидии изображен св. Лаврентий, с крестом на плечах и раскрытым Евангелием идущий к костру, – величаво-античная фигура, но по замыслу и идее принадлежащая христианскому искусству. И это явление ясно определившегося в своих задачах искусства убеждает нас, когда мы сопоставим его с современными римскими произведениями, повторяющими древнехристианские образцы, что мы видим здесь новое движение художества. Это движение с течением времени слагается в широкое и знаменательное явление истории, образует эпоху процветания и, независимо от специально-местного византийского характера и происхождения, начинает собою развитие собственно христианского искусства. Мы увидим, что это развитие сосредоточивается исключительно в области Византии и что вся эта эпоха составляет собственно *первый период* истории византийского искусства или эпоху его процветания, к которой и переходим.

III.

Первое по порядку место между лицевыми рукописями *периода процветания* византийской миниатюры и искусства занимает Венский Диоскорид,[1] написанный около 500 года и, несомненно, в Византии. Пять великолепных миниатюр и множество изображений на полях, блестящих красками и представляющих растения, животных и птиц, исполнены, безусловно, мастером первой руки и дают отличный образец возрожденного античного искусства на византийской почве. Византийский элемент, следовательно, заключается

[1] Т. н. *большой* [в отличие от рукописи в Неаполе, ex Vindob. suppl. gr. 28], им. 12 д., иначе, в большую 4°, 491 лист. Писан для Юлианы, дочери Плацидии и Аниция Олибрия, императора Запада, умершего в 472 г. Монфокон указывает два другие списка Диоскорида, *неаполитанский* и *парижский* 2130 [2179], и дает снимки: *Montfaucon B*. Palaeographia Graeca. Parisiis, 1708. P. 7, 258.

прежде всего в усовершенствовании античной техники, сохранившейся не только в предании, но и в живом употреблении, хотя и в значительном упадке; затем в выборе и предпочтении особенно блестящих и светлых красок согласно с житейскими привычками византийской роскоши (отсюда начинается употребление розовой краски для одежд), что заставляет художника пренебрегать часто формами предмета и своим рисунком, лишь бы удовлетворить тонкому чувству краски и приятности впечатления. Живописцем руководило не «правило верности природе», как поверхностно замечает Вааген, но уже известное сложившееся эстетическое воззрение, которое и погубило впоследствии византийское искусство и миниатюру; оно преследует в предмете, отдельной форме или целой композиции ту сторону, которая кажется с первого раза наиболее характерною, и забывает обо всех других, о соотношении, мере и естественности. Это стремление к характерности было обусловлено в византийском искусстве ремесленною постановкою художника, необходимостью выработать для обихода мастерской схему фигуры, сцены, красок и пр. Вот почему византийское искусство сразу выделяется своею специальною манерою, а впоследствии так страдает от схематичности, условности, казенности типов и композиций. Как скоро мастер в известном представлении нашел характеристическую его сторону, он разрабатывает исключительно ее и подчиняет ей все остальное. Нельзя же думать, напр., что византийский миниатюрист, умея нарисовать фигуру, не мог затем никак ее поставить как следует – внутренняя причина этих недостатков та, что он не заботился и не думал о них; для него было достаточно, если кончики носков этой фигуры прикасаются к земле: таким образом, недостатки византийского искусства суть скорее результаты китайской привычки, нежели детского бессилия. Иначе говоря, для живописца, исполнившего сцену в изящной античной композиции и наполнившего ее блеском и гармониею разнообразных красок, было почти безразлично, не страдают ли фигуры неправильностью рисунка, устойчиво ли поставлены они на ногах и действительно ли они посажены на стулья и кресла или только прислонены к ним. Все недостатки этого рода и

все достоинства находим мы в Диоскориде, который дает нам уже полную византийскую манеру в рисунке и технике; мы находим здесь и густую гуашь, которая по сочности красок превосходит эмаль, но сильно лупится и потому была причиною сильного разрушения миниатюр; слои светов (пепельных, красных, розовых) по коричневому телу и лицу; золотой хитон шраффируется мелко золотом по коричневому полю, как бы в эмали; по белой одежде идут голубоватые и зеленые тени. Содержание миниатюр, в римском античном вкусе, – внешнее, показное.

На выходном листе находится изображение павлина – древнего символа бессмертия и смены времен года, который встречается уже в катакомбах Каликста: известна привязанность христианской литературы к этой эмблеме. За этим выходным следуют листы с другими миниатюрами: 1) Семь древних медиков сидят, расположившись триклинием, и рассуждают о медицине: Хирон Гиппокентавр (с лошадиными формами тела от пояса; на плечах шкура), Махаон и др.; беседа крайне живая, горячая, с сильными драматическими жестами. 2) Семь других медиков беседуют в том же расположении; в центре спорят Гален с Диоскоридом (врач, живший при Августе, из Киликии); все другие внимательно слушают, но двое не согласны; один Никандр играет с послушной змеею.[1] Что обе миниатюры повторяют древний оригинал, доказательством служит небольшая мозаика из терм Каракаллы, ныне в вилле Альбани, в галерее Канопа (изд. Винкельманом), изображающая в том же расположении и характере школу семи врачей.[2] Обе миниатюры имеют золотой фон, совершенно не идущий к композиции. 3) Диоскорид сидит в складном кресле в голубом пышном гиматии и держа в левой руке свиток, указывает на мандрагору, которую представляет ему εὕρεσις (позднейшая надпись: σοφία), прекрасная женская фигура в золотом безрукавном хи-

---

[1] Можно различить, что употребляются по преимуществу жесты греческого и латинского благословения, притом в соответствии, так что беседующие взаимно отвечают другим жестом.

[2] [*Bol P., Allroggen-Bedel A.* Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke. T. 4. Berlin, 1994. № 185.]

тоне и пурпурном гиматии; на шее ее жемчужное ожерелье, а на руке браслет; волосы собраны назади; древнегреческий образ, сделавшийся типическим для олицетворений в византийском искусстве. Перед золотым подножием Диоскорида собака, умирая от съеденного растения, опрокидывается в корчах. Фон миниатюры синий, живописный. 4) Диоскорид и живописец описывают и срисовывают растение мандрагору, которую держит перед ними та же фигура, но в голубом хитоне с рукавами и вышитым перлами воротом; на голове диадема. Мастер в коротком и подпоясанном хитоне розового цвета и длинных черных сапожках, как прилично рабочему. Сцена представляет внутренность портика с коринфскими колоннами и нишею, которой свод имеет форму раковины.[1] 5) Внутри медальона, которого плетеная кайма образует по краям несколько угольных полей, изображена на золотом троне, несомом орлами, Юлиана в блестящем византийском орнате: пурпурной тунике с широкими золотыми полосами и золотом гиматии; на голове диадема с жемчугом и с пряжкою или бантом на лбу; в ушах жемчужные подвески; голову накрывает красная повязка, завязанная назади; спереди положена коса, накрытая жемчужною сеткою; лицо Юлианы изношенного византийского типа чрезвычайно напоминает Феодору. Держа книгу в левой руке, она принимает другую от нагого крылатого гения, Πόθος τῆς φιλοκτίστου; закутанная в белых одеждах фигура, падшая перед ее троном, – Εὐχαριστία τεχνῶν, олицетворение, характеризующее византийскую принцессу (Вааген принял по ошибке за писца). По сторонам Юлианы две классические фигуры, Φρόνησις и Μεγαλοψυχία: первая с золотою эгидою на груди (или золотыми монетами), а вторая держит книгу, – как неотъемлемые спутницы византийского двора; у трона два круглых ящика со свитками; по кайме идет исчезающая хвалебная надпись. В угловых полях изящные, ювелирно мелкие композиции изображают гениев, занимающихся разными художественными производствами – намек на деятельность прин-

[1] См. эту архитектуру в мозаиках Солуни [ротонды Св. Георгия]: *Texier Ch., Pullan Ch. P.* Byzantine Architecture. London, 1864. Tab. 30-34.

цессы, а может быть, и на построение ею церкви Божьей Матери в Константинополе в 505 году. Фон темно-голубой.

Орнаментика этих миниатюр, безусловно, нового сложения, хотя пользуется также элементами античными; такова, напр., красная каемка, которую мы видели во всех древнейших миниатюрах, но которая сохраняется миниатюрою византийскою до позднейшего времени, служа подтверждением того, что писцы и каллиграфы Византии всегда имели перед собою древнейшие образцы. Затем, лавровый венок, перевитый лентою, и перегибающиеся по пурпурному фону волюты с акантами в углах представляют античное наследие. Напротив того, своеобразный и излюбленный византийский орнамент составляют мозаические разноцветные кружки со вписанными крестами или другим делением, а также штучная радужных цветов полоса по золотой или голубой кайме.[1] Но, как ни великолепна эта первая византийская рукопись, ее миниатюры по самым сюжетам своим мало характеризуют искусство христианское: они близки только к диптихам и античным мозаикам.

Итак, если вся область древнейшей византийской миниатюры или представляет нам копии античных работ, или только намекает внешним образом, что мы имеем дело с христианскою эпохою, естественно, что исследователь останавливается в некотором недоумении. Действительно, до самого конца VI века мы ничего не имеем в избранной нами среде, что давало бы нам понятие о тех работах религиозного искусства, которые еще в эпоху Константина и Аркадия увлекали красотою одних и трогали своим содержанием других. Сколько бы мы ни ссылались на случайность этого отсутствия, на разрушительную деятельность иконоборцев, мы никогда не примирим этого факта действительности с образом этой эпохи, если не признаем, что миниатюра, как самостоятельная область, имевшая свои собственные традиции, выражает по-своему направление вре-

---

[1] См. рисунки мозаик Св. Софии у Зальценберга и солунских церквей у Тексье и Пуллана: *Salzenberg W.* Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert. Berlin, 1854; *Texier Ch., Pullan Ch. P.* Byzantine Architecture. London, 1864.

мени. Попробуем сопоставить и согласовать речи против язычников и нападения на язычество Кирилла Александрийского с рассмотренными памятниками, и мы придем к тому же убеждению в двойственности мировоззрения этой эпохи, которое столь живо тревожило чистую душу великого Иоанна Златоуста: язычество уживается рядом с христианством, и, выходя в слезах из базилики после горячей проповеди учителя, малодушный слушатель предается тут же на площади диким восторгам вакхических празднеств в честь обожествленной императрицы; патриарх Александрии ведет себя больше как властитель Египта, подсылает наемных убийц, без всякого стеснения меняет догматы своей церкви и окружает себя помпою, подобно первому жрецу Аписа. Рядом с этим видим великих аскетов, уходящих от мира, учителей, воспитавшихся для христианской проповеди в отшельнической келье, подвиги чистого самоотречения и величайшего христианского просвещения и духовной любви к Богу и ближним. Нет сил порвать старые мехи и некуда, кроме них, вливать молодое вино, и от идеи, от христианского смирения и нищеты человек разом переходит к языческому порабощению ближнего и роскоши римского вельможи. Искусство пленяет еще столько же внешним блеском, сколько соблазнительным содержанием, и всякий праздник или мирское развлечение являются с характером языческим (только в 529 г. воспрещены языческие игры и закрыты философские школы) и ведут к греху идолослужения.

Так смотрели на свое время многие лучшие люди IV–V веков, и понятно, почему естественный исход видели они иногда в избежании всех этих соблазнов и между ними самого искусства, то отказывая в разрешении иметь иконы, то даже разрывая своими руками таковые, то даже поучая, что Христа обожать должно только в душе и разве в приличных ему символах, образе креста, а не в реальных представлениях Богочеловека и святых его во плоти, или, наконец, иногда доходя до того аскетического убеждения, что образ Христа в земной жизни был низким и вульгарным. Понятно, как живо чувствовалась образованными людьми скудость эстетического наслаждения, даваемого христианскою литературою и искусством, и как, ища

этого утраченного наслаждения, новые христиане, если они не примыкали к тайным языческим обществам, заключали временную сделку с обществом и своею совестью. Именно в этой глухой, внутренней борьбе приходится искать разъяснения тех судорожных тревог, той страстной оппозиции высшего общества, которые волновали Византию во времена управления церковью Иоанном Златоустом.

Итак, если мы оставим, согласно своей задаче, в стороне монументальное искусство, вкусы двора и властителей, всю приличную, но часто обманчивую внешность и попробуем при помощи мелких художественных произведений, плодов домашнего досуга и общего эстетического воспитания, восстановить образ мыслей и художественные стремления эпохи, то должны будем перейти из столицы в провинцию, из дворца в монастырь. Ибо, каковы бы ни были причины этого, но к началу VI века древнегреческая культура с ее философиею и изяществом, ее театрами и светской литературою отходила уже на задний план, после того как ханжа Юстиниан, следуя общему потоку, мог закрыть последние школы в Греции, а знаменитостью эпохи сделался Симеон Стилит, к столпу которого шли и принцессы крови, и сам император, моля о советах. Это было время, когда для восточного монашества, выдвинувшегося за столетие перед тем великими личными подвигами своих глав, силою их искреннего убеждения, святостью их жизни, громадным влиянием на Церковь и ее лучших представителей, уже прошла эпоха первого, живого и искреннего увлечения аскетизмом, и обнаружились зачатки разложения. Людям образованным (историк Церкви Созомен) было противно и оскорбительно видеть колоссальный рост невежественной массы, стремившейся править Церковью, попиравшей научное направление, данное православию Иоанном Златоустом и Григорием Богословом, в то время как другие (Иоанн Мосх, Иоанн Климак) полагали необходимым привести эту беспорядочную массу в сознание, напоминая ей великие примеры прошедшего или даже путем строгой организации и уставов направить к плодотворной деятельности или создать при посредстве их живой родник высших христианских идеалов и «божественной философии». Но, не говоря даже о диких

крайностях, разнузданности и всякого рода гнусностях, какие указываются нам самими поборниками идеи монашества в VI–VII стол., как необходимом отсадке этого небывалого возмущения общественности, из всех исторических сведений этой эпохи мы можем извлечь для себя весьма существенное заключение, что современное восточное монашество шло вразрез с научно-духовным постижением христианства в греческой церкви, ставило сухой догмат на место чувства и выставляло свою дикую простоту как принцип против умеренности Византии, своею страстностью довершая разлад, начавшийся уже с эпохи Константина и доставивший магометанству такую легкую победу над Сириею и Египтом. Понятно, затем, какие взгляды на искусство могли образоваться в подобной среде, в положительную или отрицательную сторону, как недалека она была от крайностей противохудожественного направления древнего христианства и какую оригинальную окраску должен был получить самый антик, пройдя через руки простых, малообразованных, но страстно настроенных монахов миниатюристов и каллиграфов.

Немного памятников миниатюры сохранилось нам из этого периода христианской иконографии и искусства: всего две рукописи, но зато обе одного содержания, и одна из них, по-видимому древнейшая, известный Россанский кодекс Евангелия, составляет еще свежее замечательное открытие, а другая, сирийское Евангелие Рабулы, снабжена датою и указанием места происхождения. Россанский кодекс[1] представляет собою древнейшее нам известное Евангелие с миниатюрами и содержит в себе два первые синоптические Евангелия, от Матфея и Марка, писанные в 2 столбца серебром на фиолетовом пурпурном пергамене, с заглавиями золотом, и украшен 18 миниатюрами и 40 изображениями пророков, исполненными блестяще по тому же фону. Важнейшие вопросы для памятника визан-

[1] Открыт в городе Россано в Калабрии, в бедениктинском монастыре S. Maria del Patire (ср. греческий базилианский м-рь τῆς νέας Ὁδηγήτριας τοῦ Πατρὸς). Имеет 188 листов, в 26 см шир. и 30 см выш. (ср. формат Синайского кодекса). Миниатюры, писанные на обеих сторонах листа (всего 18 стр.), в числе 16, помещены в позднейшее время в начало рукописи. *Gerbhardt O. L., Harnack A.* Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis. Leipzig, 1880.

тийского искусства и в настоящее время труднейшие к разрешению – вопросы *времени и места* происхождения рукописи. Гг. издатели рукописи обещают скорое разрешение первого вопроса, когда будет достаточно опубликована и разыскана палеография памятника, но при смутности современной греческой палеографии V–VIII вв. (припомним синайский кодекс Евангелия, привезенный Тишендорфом) вряд ли можно задаться подобными надеждами и ограничиться единственно этим. Миниатюры, раз они есть в рукописи, должны давать также хотя общий ответ (и дают нередко) на эти вопросы. Итак, задавшись указанием палеографического характера, что рукопись относится к V–VI стол. (предлагают еще точнее – [к] концу V или началу VI в., но как это видно в письме?), поищем в миниатюрах более своих собственных указаний эпохи.[1]

Такого рода указания заключаются прежде всего в стиле художественного произведения. Общее впечатление рукописи – это необыкновенная стильность, характерность изображений; в противоположность другим работам древней эпохи, мы не имеем и не видим здесь колебания, искания манеры, разнохарактерных частностей; напротив, все сведено к одному типу, к разрешению серьезной зада-

---

[1] *Усов С. А.* Миниатюры к греческому тексту Евангелия VI века, открытому в Россано // Древности: Труды Имп. Московского археологического общества. 9. 1881. № 1. С. 37-78 [то же в кн.: Сочинения С. А. Усова / Ред. В. Ключевский. Т. II. М., 1892. С. 30-76]. В своем замечательном исследовании по снимкам издания кодекса проф. Усов находит точку опоры для суждения о времени в изображенных в рукописи лабарумах (две сцены Христа на суде у Пилата): на их пурпурном плате видны en face бюсты по-видимому двух императоров (мелкие фигуры неясны), которые оказываются крайне сходны с изображениями на монетах Юстина I и Юстиниана, и «так как с времен Аркадия и Гонория до X в. это совместное царствование было единственным подобным случаем», то автор полагает, что миниатюры (если не текст) писаны в 527 г. Конечно, деталь миниатюры нуждается еще в более точном воспроизведении, так как на рисунке мы видим только две безбородые фигуры. Хотя, затем, самое изображение по данным рисункам можно было бы относить и ко многим случаям изображений византийского императора с императрицею или сыном VI и VII века, однако, комбинация предложенная – едва ли не счастливейшая. Но легко предположить, что и эта комбинация не указывает точно на самый год, так как подобная подробность, раз вошедши в миниатюру, могла существовать в ней довольно долго, чему и имеем частые примеры. Затем, зубчатую (с жемчужинами) диадему императора трудно различить на монетах от тиары императрицы.

чи христианского искусства. Рисунок идет до грубости, он основан на скульптурном, барельефном начале – отсюда ясная композиция; только в одной сцене в саду Гефсиманском художник, изобразив вместо горы или холма взбороржденную поверхность земли (см. ниже о месте происхождения рукописи), представил и полосу ночного неба со звездами; в остальных сценах нет ни ландшафта, ни особого фона для изображений. Многие сцены, особенно обе, изображающие Христа на суде у Пилата, явно копии монументальных оригиналов, если не прямо мозаик (особенно форма фронтонной мозаики выдает это происхождение). Художник, видимо, пользуется, однако же, древнейшими миниатюрами и образцами – отсюда все условные изображения города-замка, храма и пр. Неслучайно, по-видимому, и сходство многих приемов в изображении фигур с Венской Библиею. Рисунки эти даже, затем, весьма далеки от символической манеры равеннских мозаик: сравнение одинаковых сцен из евангельской серии в ц. S. Apollinare Nuovo и соответствующих миниатюр Россанского кодекса явно указывает на иное время, иные оригиналы. Но далее, если на первый взгляд миниатюры эти, конечно, обнаруживают сходство со сценами диптихов и окладов Евангелий V века и скульптурами двери в базилике Св. Сабины, то более близкое рассмотрение представляет ряд отличий, движений вперед. Ибо в этих миниатюрах поражает *отсутствие символики*; всюду видно определенное стремление не только к историческому пониманию евангельских событий, но и [к] их натуральному пониманию. Даже во второстепенных фигурах, проходимых легко, есть жизненность и своеобразная правда: таков смущенный Пилат, таков книжник (в сцене изгнания продавцов), в раздумье берущийся за бороду, такова дюжая, зверская фигура разбойника с большой дороги Вараввы, и так правдив (хотя плохо нарисован) писец-секретарь, явный тип кляузника, записывающий в раскрытом диптихе вопросы и ответы на суде; первосвященник, брезгливо откинувшийся в своем монашеском плетенном кресле, чтобы не коснуться проклятых сребреников Иуды (чрезвычайно жизненная фигура), как и многие другие. Все это грубо, резко, даже неуклюже, но живо, и эта живость переходит в страстную порывистость там,

где миниатор рисует религиозные чувства и ощущения – черта и сюжет, как известно, неведомые равеннским мозаикам и диптихам. Правда, и на миланском окладе Евангелия мы видим порывистые фигуры волхвов, идущих принести дары Младенцу, но если исключить эту сцену (восточный оригинал ее не составляет сомнения), то все прочие сюжеты, как символические, так и исторического характера, представляют образцы чистого античного покоя, сравнительно с миниатюрами нашего кодекса. Здесь иллюстратор сообщает, напротив, страстный порыв и Христу в образе благодетельного самарянина, наклонившемуся над «впадшим в разбойники», и апостолам в церемониальной (впоследствии) сцене причащения под обоими видами на Тайной вечере, не говоря уже о толпах евреев. Столь страстный характер в манере представления религиозных сцен мы знаем только в коптском Евангелии Национальной библиотеки в Париже, № 13 (см. ниже), которое, несмотря на свое позднее происхождение, выдает подобный же древнейший оригинал, чрезвычайно, по нашему мнению, близкий Россанскому кодексу, тогда как в сирийском Евангелии Рабулы эта черта страстной утрировки движений сохранилась только в типической фигуре Моисея, принимающего заповеди, или ангелов в Вознесении Христа (что имеет место и в кодексе Космы Индикоплова), но уже устранилась, путем, так сказать, очищения, в этих рукописях, о чем скажем в своем месте.

Если мы обратимся затем к таким важнейшим иконографическим данным, каков тип Христа в Россанском Евангелии, то и здесь найдем движение вперед от образцов, принадлежащих скульптуре или же в ней единственно нам известных. Ибо этот тип мы должны поставить между типом Христа, как он представляется на барельефах двери Сабины и изображениями на миниатюрах сирийского Евангелия, с одной стороны, а с другой – также между равеннскими мозаиками ц. Аполлинария Нового и мозаиками римской ц. Космы и Дамиана, Латеранской базилики или ц. Св. Приска в Капуе.[1] А именно,

[1] Установить последовательность развития идеала Христа в западном и восточном искусстве можно при анализе мозаических Его изображений, почему эта задача и относится целиком к истории византийской и римской мозаики.

в образе Христа усвоены все главнейшие черты грубо-натуралистического типа барельефов двери Св. Сабины: та же дюжая, низкая фигура, широкое лицо, густая шапка волос, падающих на плечи и особенно *округлая* или, что называется, окладистая борода, которой не видим решительно ни в одном мозаическом произведении[1] – одним словом, тот низменно вульгарный тип, который мог существовать только как переходный, временный и который рано уступил [место] другим, более благородным образам. Итак, если эти образы, как мы знаем, принадлежат VI в., даже начальной его эпохе, то тип Россанского кодекса указывает (как и двери Св. Сабины, признанные теперь работою V века) на V в. Но есть ли и в чем состоит различие между двумя памятниками? Мы знаем, что этот тип Христа на барельефах (а подобный ему и в мозаиках ц. Св. Аполлинария) принадлежит сценам Страстей и Воскресению, а в сценах земной жизни Христа, вообще, и чудесах его – там уже господствует античный тип катакомб, юного, безбородого Христа, тогда как здесь мы встречаем этот тип в сценах исцеления слепого и притче о 10 девах, и даже в символическом образе Христа – самарянина. Пока что мы относим это исчезновение античного образа юношественного гения не к одному времени, но и к стране, которой принадлежит кодекс.

Итак, остановившись на том общем выводе, что кодекс принадлежит началу VI или концу V в. (чему, затем, соответствует и множество деталей, ясно указывающих на эпоху падения античного вкуса, костюма и пр. и пр.), мы кратко заявим, что в вопросе о месте происхождения кодекса склонялись бы более видеть происхождение восточное, именно александрийское, если бы к этому даже и не представлялось прямых указаний. В самом деле, если Иоанн Златоуст проповедует против употребления пурпурных кодексов Евангелия, то весьма естественно предположить, что этот обычай должен быть особенно развитым в александрийской епархии, которая подавляла

---

[1] Против сближения памятников, столь отдаленных пространством, может быть, нам возразят, но для этой эпохи гораздо важнее различие во времени, и об этом мы будем иметь случай [говорить] при сближении мозаики синайской с равеннскими.

столичную своею внешнею силою, роскошью, как и возмущала своими интригами и злодейством. Именно там в IV и V вв. каллиграфия достигла особенной утонченности: мы видим там тонкий, просвечивающий пергамен, миниатюрно-карманные размеры книг Священного Писания, пышные кодексы напрестольные, дешевизну списков (кодекс Ветхого и Нового Завета стоил всего 18 солидов), особенно изящное письмо и, наконец, предпочтение громадных свитков (в одном Синайском монастыре мы видим более 30; много их в каирском и константинопольском отделениях того же м-ря). Но ко всем этим побочным соображениям присоединяется, сказали мы, и прямое указание. В упомянутой статье о Россанском кодексе г. Усов[1] указывает нам на изображенных в нем животных, которые по своим зоологическим признакам (суданский зебу и нижнеегипетские козлы) могут сходиться лишь в нижнем Египте. Догадка эта подкрепляется также характером пейзажа, равно как некоторыми деталями, напр. большими игуменскими плетеными креслами, типами, головными прическами и пр.

Но перейдем к содержанию миниатюр, которое также само по себе определяет эпоху написания кодекса и дает важнейшие результаты для начал византийской иконографии. Это содержание почти целиком почерпнуто из евангелий *Страстей* Господних, а именно: Воскрешение Лазаря и Вход в Иерусалим, изгнание торговцев из храма Иерусалимского и притча о 10 девах, Тайная вечеря, Омовение ног, Причащение апостолов под двумя видами (и в двух сценах), моление Христа в Гефсиманском заду, исцеление слепого и притча о самарянине, Христос на суде перед Пилатом и смерть Иуды, осуждение Христа на смерть и Варавва. Выбор этих 14 сцен, сгруппированных около главного момента жизни Спасителя, замечательно соответствует, как увидим, содержанию больших миниатюр Евангелия Рабулы и не мог быть случайным,[2] и если не зависит от самого на-

---

[1] Профессор *зоологии* в Московском университете.

[2] Г. Усов на основании позднейших, правда, обычаев богослужения и богослужебных книг предлагает весьма остроумную и едва ли не верную точку зрения: миниатюры кодекса соответствуют богослужению Великой церкви в неделю от Ла-

значения кодекса, то скорее всего отвечает религиозным взглядам данной эпохи и перемене, совершенной греческим монашеством, а также и вообще церковью восточной, в религиозном [...].[1]

Важнее другая лицевая рукопись с датою в этом периоде – сирийское Евангелие, писанное монахом Рабулою в 586 г. по Р. Х.[2] Хотя эта рукопись отделена от Диоскорида почти столетием и между другими иллюстрованными кодексами этого периода могут быть более древние, но памятник с датою всегда имеет преимущественное право быть рассматриваемым прежде других, а Евангелие Рабулы и независимо от того, по своим миниатюрам, их композиции и технике, отчасти принадлежит периоду предшествующему. Эта рукопись возникла в провинции, куда новое художественное движение должно было приходить гораздо позже местностей ближайших к центру.

Предварительно заметим, что техника во всех миниатюрах безусловно одна и та же,[3] следовательно как большие миниатюры, так и виньетки принадлежат одному времени и все рисованы тем же каллиграфом Рабулою. Небрежная грубость или техническая неумелость исполнения и напротив, искусство композиции указывают на

заревой субботы до утра Великой пятницы (празднованию начала, середины и конца Четыредесятницы и Страстной седмицы) и выбраны так, потому что кодекс назначался к прочтению целиком в эти дни: *Усов С. А.* Миниатюры к греческому тексту Евангелия VI в. // Древности: Труды Имп. Московского археологического общества. 9. 1881. № 1. С. 37-78.

[1] [Один лист авторской рукописи утерян.]

[2] Находится в Лаврентианской библиотеке, во Флоренции, Syr. Cod. 56 [Plut. I, 56]. Писано в монастыре Иоанна, в Загбе, городе Месопотамии. В XI в., по указу патриархов Антиохии, кодекс перешел в монастырь Божьей Матери в Ботре, оттуда – в другой в Каннубине близ Ливана, и уже в XV в. поступил в Библиотеку. Миниатюры приложены (переплетчиком) в конце, тогда как по своему назначению должны были быть с начала, на 14 отдельных листах, считая как большие, так и виньетки канонов. Листы эти варварски обрезаны, так что края многих виньеток пропали. Описание миниатюр, но неудовлетворительное, находим у Даженкура: *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. II. Peinture. P. 52-53.

[3] Замечаем при этом, что есть ошибочное мнение, будто бы некоторые из миниатюр позднее VI века; основание этому видят в орнаментике, которая-де имеет формы VIII-IX столетий и сходна с каролингскою. Но именно это сходство и указывает на древность восточного оригинала, так как он представляет столько же образец для росписи канонов в греческих рукописях IX–X века, сколько и для копий в западных, латинских.

то, что миниатюрист должен был пользоваться готовыми оригиналами. Техника представляет падение античной, ее ближе всего можно сравнить с плохими миниатюрами Венского Бытия. Для усиления тени живописец употребляет обильно черные контуры и часто прибегает к этому средству и для того, чтобы очертить яснее фигуру, но уже после того как она исполнена в красках, а не предварительно ее намечая, как делается в XII–XIII вв., когда очерк иллюминуется красками. Контуры назначены помогать художнику и в группах, когда нужно отделить фигуры и в случае совпадения темных цветов, за отсутствием светотени. Краски также просты и несложны и лишены моделировки; как местную черту, свойственную сирийскому Востоку, можно отметить любовь к красному,[1] господствующую в деталях, одеждах (между прочим, даже ангелов), нимбах, зареве и пр. Света или оживки наложены сильно и местами слишком широко, утрируя византийскую манеру. Формы тела (особенно головы, руки, ноги) представляются туманными (код. Виргилия); глаза намечены только черною и возле белою точкою, что придает взгляду неприятную живость; к тому же брови сведены остро под прямым углом с носом и сообщают выражение дикое, жестокое; пропорции тела коротки, фигуры чаще приземисты; согласно с этим и члены тела толсты, руки и ноги более велики, чем следует и т. д. Животные рисованы очень свободно и ничем не уступают по рисункам виньеткам Диоскорида, хотя далеко слабее по работе. Но, несмотря на множество черт античной техники, в основании рукописи находим уже искусство византийское, которое кроме других столь же важных по своему значению технических свойств дало миниатюристу и композицию, и типы, и всю манеру представления. Рядом с легкими туманными формами, мы видим и резко очерченные лица и фигуры с мелкою, дробною штриховкою одежд, дающею известные византийские схемы складок – притом в тех миниатюрных сценах Евангелия, которые излюбило именно византийское искусство. Таким образом, мы имеем здесь па-

[1] Ср. обильное употребление красной краски в архитектурной орнаментике мозаик ц. Георгия в Фессалонике.

мятник решительного движения искусства к выполнению задач, предложенных христианскою религиею; не находя еще истинно религиозных типов, он не колеблется усвоить себе известные приемы, которые, имея значение и интерес в искусстве древнем, так утомляют своим однообразием и неуместностью в позднейшей иконописи и миниатюрах. Таков, напр., жест греческого благословения, являющийся здесь не только безусловною формою для изображения Христа, благословляющего как Спаситель мира или при Вознесении дающего свое благословение, Христа – учителя и проповедника, творца чудес и пр., но и для апостолов, пророков, коль скоро они изображаются среди проповеди, поучения или просто религиозной беседы. Многие типы главнейших лиц Нового и Ветхого Завета не повторяют уже античной условной схемы, но представляют стремление к идеальному образу. Самый замечательный факт этого стремления представляет *двоякий* тип Христа. А именно, в больших миниатюрах, среди торжественных сюжетов – это вульгарный тип древнехристианского искусства, осложненный лишь местными чертами: у Христа длинные, падающие по плечам и черные как смоль волосы и такая же черная, короткая борода; лицо, однако же, более продолговатое, нежели широкое. Напротив того, в сценах Евангелия Христос является молодым юношею, безбородым или с бородкою, слегка опушающею лицо, и кудрявым; цвет волос рыжеватый. Как бы слабо этот тип ни был характеризован, мы не можем, однако же, не усмотреть в нем того раннего натурализма, которого легко добываемые результаты постоянно сменялись и потеряли все свое значение, когда явился тип идеальный; этот древний натурализм был результатом колебания, искания истинного по идее и исторически действительного типа Христа и предшествовал установлению в VI стол. благочестивых преданий о лице Христа и появлению почитаемых его икон (vera icon) в эту же эпоху.[1] При этом, однако же, натура-

[1] См. изложение истории типа и сказаний у *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 186-190, как особенно обстоятельное, также у *Didron A. N.* Iconographie chrétienne. Paris, 1843. P. 247-248; *Grimouard de Saint-Laurent H. L.* Guide de l'art chrétien. T. II. Paris, 1873. P. 241-242; *Grimm W.* Die Sage vom Ur-

листическая тенденция руководилась преданием, что образ Христа был красив, что он имел волосы вьющиеся,[1] и потому, воспроизводя собственно реальный тип еврея, искусство сохраняло идеальную величавость фигуры, отличающейся высоким ростом. Следовательно, этот тип был известною иконографическою новостью, вытекавшею из истории типа Христа в первых веках христианства. Известно, что символический юношеский образ Христа (саркофаги, живопись катакомб и мелкие вещи их) только в IV в. (а не в II и III, как думали по разным поддельным или позднейшим изображениям) сменяется (но не всегда) типом исторического характера, пожилого возраста, с бородою и длинными волосами. Но эти черты или воспроизводят общие формы античной фигуры (известный саркофаг Латеранского музея),[2] или придают ей несколько вульгарный тип, как бы руководясь текстом Исаии 52:14 и идеями Климента Александрийского, Иустина, Тертуллиана (таблетка слоновой кости в ватиканском Христианском музее[3] и барельефы дверей Св. Сабины). Более определенное стремление к типу историческому или, как правильнее можно его назвать, *византийскому*, является в римских мозаиках: Св. Пауденцианы (от которой, впрочем, только тень уцелела после реставрации), Латеранской базилики, на триумфальной арке базилики Павла «за стенами», Космы и Дамиана, и главного нефа церкви Аполлинария Нового в Равенне. Но в то же время индивидуальная характеристика типа является в мозаике Констанцы в Риме, где Христос имеет юношеское лицо, только с легким признаком бороды на подбородке и длинными белокурыми волосами. И между тем как основы византийского типа, указываемые Златоустом и др., развиваются окончательно в мозаиках Св. Софии и миниатюрах Космы, сцены Но-

---

sprung der Christusbilder // Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin. 1842. S. 122-175, образ Авгара признает византийским типом.

[1] Нам кажется, что этот тип, вместе с фигурой Христа в мозаике С. Констанцы, прямо соответствует данному описанию, тогда как Шнаазе почему-то полагает, что был еще тип, неизвестный нам: *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 189 Anm. 3.

[2] [*Deichmann F. W.* Repertorium. № 23]

[3] [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 138]

вого Завета в мозаиках Св. Аполлинария и прочие равеннские мозаики еще держатся прежнего положения, хотя и пользуются двояким типом, юношеским и мужественным, для заветных символических целей. Таков двоякий тип Христа, юного, безбородого и мужественного, с бородою, в мозаиках церкви Св. Аполлинария Нового в Равенне и барельефах двери в базилике Св. Сабины, а также на других наиболее ранних памятниках христианского искусства. Эти два типа представляются в историческом чередовании, а именно, в сценах земной жизни до Тайной вечери Христос представляется сначала юношею, с полным кругловатым и приятным лицом, безусловно, общего античного типа, и короткими волосами, но в сценах чудес этот юноша имеет уже отпущенные длинные волосы, падающие на плечи и разделенные пробором по середине; в Тайной вечере и первых сценах Страстей это уже молодой человек с усами и легкою бородою; в сцене Несения Креста и по Воскресении Он является уже с полною бородою и густою прическою длинных волос, обрамляющих строгий тип, повторяемый мозаиками как равеннскими, так и римскими. Понятно, что художник подчинялся здесь требованиям современного, довольно наивного, но далеко не безусловного натурализма или хотел быть натурален в пределах данного типа. Таков двоякий тип Христа в миниатюрах нашего Евангелия. Миниатюры сирийского кодекса представляют и тот признак древности, что в сценах евангельских и пр. ни апостолы, ни даже Божья Мать не имеют нимба; у ангелов нимб окрашен в голубую краску – любопытная и довольно редкая черта древнехристианского искусства;[1] нимб Христа золотой, но без крестообразного деления.

Между миниатюрами особенный интерес представляют семь больших, из которых две имеют характер выходных и, вместе, посвятительных, а другие иллюстрируют главнейшие сцены Евангелия: Распятие, Вознесение, Сошествие Св. Духа и пр.; начальный порядок перебит и вряд ли может быть восстановлен. Пять из них идут сна-

---

[1] Между прочим встречаем в мозаиках арки Марии Маджоре: у ангелов нимбы белые или розовые; в мозаиках S. Maria Navicella IX в. голубые, но золотые у архангелов.

чала.

1) Сошествие Св. Духа на апостолов: посреди стоит Богородица, правой рукой, поднятою до груди и сложением трех первых пальцев (сходно с греческим благословением) выражая благоговейное изумление перед событием. По сторонам Ее стоят в двух рядах апостолы, между которыми можно узнать по определенному типу Петра, Андрея, Матфея, Марка и Луку; по наивности старых времен все молодые стоят сзади. Иные, сложив руку для благословения, проповедуют, другие беседуют на чуждых языках. Петр резким движением в сторону выделяется из группы. В сцене господствует характер сосредоточенности, вдумчивости – это образ утверждения Церкви на земле, и Богородица левою рукою указывает на землю, как бы давая понять смысл изображения. Все одеты одинаково – в желтоватую или голубую тунику и голубоватый гиматий; по тунике идут две широкие красные полосы; Богородица в голубом хитоне и пурпурной пенуле, накинутой на голову, на которой виден край толстого белого чепчика (кукулиона); сверх того Мария обута в красные башмаки – подробность императорского византийского костюма, воспрещенная для ношения и поэтому рано перешедшая на изображения Богородицы, ангелов и проч. Нимб Божьей Матери желтоватый (т. е. золотой), а нимбы апостолов представляют лишь синие ободки на общем фоне миниатюры; этот фон – розовый и видимо должен изображать зарево. Св. Дух нисходит из синего небесного ореола, представленного в форме полога, над которым густо поднимаются растения (рай?). Но что значит, что все фигуры изображены стоя и что под ногами апостолов изображена почва, покрытая травою, тогда как действие совершилось в доме? Это обстоятельство заставляет нас думать, что мы имеем перед собою какой-либо неизвестный перевод, тем более что настоящая сцена Сошествия является в конце рукописи (см. ниже).

2) Выходная миниатюра. В арке портика, украшенного крестом и наполненного растениями (вновь символический образ рая), на византийском троне Христос, царь небесный, изображенный в голубом ореоле (в форме миндалины) с Евангелием в руках, принимает

подходящие к престолу четыре фигуры. Из них две держат Евангелие покровенными руками, из других одна, фигура монаха, должен быть сам Рабула. Интерес представляет лишь фигура Христа: юная, с кудрявыми волосами, в пурпурном гиматии и с желтым (золотым) нимбом.

3) Замечательная композиция Вознесения. Внизу группа, ставшая впоследствии обычною: Богородица посреди, с воздетыми руками; пурпурная пенула оторочена бахромою. По ее сторонам два Архангела беседуют с группами апостолов, один указывая вверх, другой обращаясь к близ стоящим; волнение в группе, ясное и выразительное, сопровождается резкими движениями головы и поднятыми руками; все вместе дает чрезвычайно живую сцену, без изменений повторяемую после византийским искусством; разве только в соответствующих фигурах более внесено симметрии контрастов. Между апостолами видны Павел, восторженно указывающий вверх, и Петр с другой стороны, требующий объяснения; он держит крест, как в древнейших мозаиках. Фон представляет горный ландшафт. Выше Христос, держа в левой руке развернутый свиток и открытою правою как бы возвещая миру Откровение, возносится в голубом миндалевидном ореоле, который несут вверх два ангела, а внизу колесница с четырьмя апокалипсическими эмблемами. С двух сторон устремляются к Христу два архангела, неся венцы мученического подвига на пурпурных покрывалах, золотые с красным подбоем. Небо, покрытое облаками, горит пурпуром зарева, а вверху видны солнце и луна в виде ликов. Миниатюра эта представляет нам торжество мученика и по всей концепции, деталям, апокалипсическому переводу евангельского сюжета следует вообще приемам древних мозаик Рима и Равенны, но в то же время далеко опережает их своею сложною, пышною композициею. Прототип этой сцены находим на одном из барельефов двери базилики Сабины, где Вознесение представлено еще в полном характере диптихов и где внизу Петр и Павел венчают фигуру Церкви диадемою. Замечательно, что Христос имеет в миниатюре нимб простой, не крестчатый, так же как в этом барельефе и в евангельских сценах после Воскресения в катакомбах и

на других древнехристианских памятниках. Рисунок отличается живостью, сильным лирическим порывом, сменившим холодно-античную красоту пошиба древнехристианского.

4) Распятие. Миниатюра указывается обыкновенно как древнейшее известное нам изображение этого сюжета после символических переводов его на ампулах Монцского собора, относящихся к VI в. Но ввиду существования этого сюжета между рельефами двери Сабины, притом с любопытнейшими подробностями в иконографии, миниатюра теряет это значение примитивности.[1] Рого́ де Флёри издал также таблетку слоновой кости VI в. из Британского музея,[2] которая вполне примыкает к этому барельефу. Христос облачен в миниатюре в длинный пурпурный с золотыми полосами колобий; разбойники же имеют повязки по чреслам, следовательно иконография подчинилась уже той церковной дисциплине, которая требовала изображать Христа одетым: в барельефе и на таблетке он изображен нагим (по римскому обычаю при распинании), т. е. с одной скрученной повязкой около чресел. Далее, самый сюжет представляет также обычные впоследствии мотивы: сотник Лонгин прободает копьем, а с другой стороны один из иудеев подает Христу губку, держа котелок с уксусом. Направо от Креста рыдающая Мать и Иоанн, а налево три жены. Внизу трое разыгрывают одежду, в итальянскую (morra) игру: угадывая количество выкинутых пальцев. Помимо замечательного искусства, несомненно почерпаемого из того же античного родника, в изображении нагих тел, в живом движении и мастерской постановке других фигур, особенно Лонгина и еврея, мы находим здесь и резко запечатленное выражение, как ни просты и несложны, по-видимому, для того средства художника. Для иконографии важно также, что по сторонам Христа изображены солнце и

---

[1] Отсылаем читателя к нашей статье о двери Сабины, которая имеет быть помещена в Трудах Моск. арх. общества: [*Кондаков Н. П.* Барельефы деревянной двери базилики Св. Сабины // Мир Кондакова / Ред. И. П. Кызласова. М., 2004. С. 115-133. Рис. 41-45].

[2] *Rohault de Fleury Ch.* L'Evangile. T. II. 1874. Tab. 87 [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 116].

луна, что Его ноги и разбойников пробиты порознь (четыре гвоздя) и что крест сделан без всяких перекладин. В ландшафте опять две горы – прием, который мы встретили и в миниатюрах X столетия.

5) Воскресение по византийскому переводу: Ангел возвещает двум женам, пришедшим ко Гробу, одна с алавастром (узкая античная бутылочка), другая с курениями в жаровне; гроб представляет античный мавзолей с ионическими колонками. Из полуоткрытых дверей вырывающийся сильный свет ослепляет трех бегущих и падающих ниц воинов – подробность, известная существенно лишь здесь и представляющая нам любопытную попытку изобразить Воскресение реально и вместе сохранить покров тайны, наброшенный на это событие Евангелием. В стороне воскресший Христос является двум женам в саду; одна из них в нимбе. По розовому зареву неба тянется полоса пурпурных облаков.

Мы встречаем в Евангелии Рабулы и так называемые каноны (свод параллельных мест четырех Евангелий Евсевия), обрамленные парными аркадами на трех тонких и пестрых колонках; в фронтоне помещен в медальоне крест, поверху цветы, разнообразные птицы, одни сидят на гнездах, другие клюют плоды; стадо утят плывет вверх и вниз по аркаде; или же птицы расположены по сторонам розы, фонтана и пр. Припомнив, что у древнехристианских писателей Христос часто именуется источником жизни, водою, рекою и пр., мы должны без всякого недоумения видеть в основе этой декорации символическую мысль. Если мы находим чаще всего двух голубок, то Кирилл Александрийский особенно выразительно уподобляет Христа горлице и голубке (turtur et columba),[1] и, встречая эту деталь на диптихах, мозаиках и пр., мы не в праве лишать ее смысла. Такое значение, напр., имеет этот символ в арках знаменитой равеннской гробницы Галлы Плацидии. Впоследствии эта орнаментация осложняется, теряет первоначальный смысл и получает значение внешней декорации в византийских Евангелиях VIII–XIII веков; понятно также, что по самым сюжетам своим она шла к украшению сводов и аб-

---

[1] В сочинении «О поклонении в Духе и Истине» (PG 68:970).

сид (VIII–XII вв. в Италии). По сторонам аркад канонов в сирийском Евангелии идут виньетки, иллюстрирующие евангельские события; их символический характер представления как нельзя более идет к краткой схеме изображений. Христос перед Пилатом, который, сидя на кресле за столом, собирается умыть руки. Иуда повесившийся; Христос, уводимый служителями, прикосновением благословляющей десницы исцеляет рабу Малху ухо: это соединение напоминает таблетки, выше описанные. Христос причащает апостолов, держа чашу и подавая им эвлогию, хлеб, – любопытный и, очевидно, древнейший символический перевод крайне редкого сюжета, Тайной Вечери. Известно, что этот же перевод мы находим впоследствии на знаменитой императорской далматике в Риме.[1] С другой стороны аркады изображен Вход в Иерусалим. Христос проповедует, сидя на горе, среди двух апостолов (Андрея и Филиппа?); больные. Умножение хлебов, изображенное тождественно с мозаикою же Св. Аполлинария Нового: Христос благословляет две рыбы в руках двух апостолов, стоящих по сторонам. По нашему мнению, как изображение двух рыб[2] на Тайной Вечере, так и эта композиция должна иметь символическое значение, и ближайшее доказательство этого мы находим в сочинениях (комментарии на Евангелие) Кирилла Александрийского, который, сравнивая Пятикнижие Моисеево с Евангелием, уподобляет их, первое – пяти хлебам, а второе, мудрость апостолов, – двум рыбам.[3] Вот почему две рыбы являются на столе Тайной Вечери, когда ученики «просвещалися на умовение Вечери». Столь же любопытное изображение Христа с сотником, принимающим Его благословение на покровенные руки; сюжет этот является затем впервые в византийских мозаиках Монреале. Двое евангелистов с Евангелиями в руках, стоя, – по-видимому Лука и Марк, оба молодые и безбо-

---

[1] См. рис. и литературу у *Didron A. N.* La dalmatique impériale // Annales archéologiques. 1. 1844. P. 152-167. Tab. 5. О самом переводе сюжета см. статью *Dobbert E.* Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst // Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 4. 1871. S. 281-346.

[2] Древнейшее изображение этой детали на мозаике той же равеннской церкви.

[3] PG 73:459.

родые; двое затем, сидя на креслах, с античным светочем, но если один, седой, должен представлять Иоанна,[1] то другой, юный, – Матфея, что и дает нам, следовательно, замечательные древневизантийские типы евангелистов, смененные уже в кодексе Космы типами обычными. Христос и Петр, поймавший рыбу.

С этого же листа верхи аркад украшаются изображением пророков, патриархов и пр., отличающихся безусловно античною композициею в позах и драпировке: складки обработаны широко, но орнаментально и вяло; мутные краски; зеленоватые тени, столь известные в мозаиках равеннских VI века. Всех фигур 24; они представлены в монументальном характере мозаик; все держат свитки (а не книги, как в миниатюрах Космы, что позднее), причем некоторые из них, развернув, читают их. Захария изображен с серпом, который он видит над собою; Иона – лежащим под смоковницею; Иисус Навин в грубой фигуре римского воина останавливает солнце и луну, а Аарон держит процветший жезл. В розовых и голубых хитонах мы видим уже византийские формы, но есть и одежды зеленые и желтые, как в римской живописи. Следует несколько евангельских сюжетов плохого исполнения, но еще древнехристианского типа:[2] Христа, исцеляющего двух бесноватых; самаритянки; женщины, истекавшей кровью; Брака в Кане; Рождества; Избиения младенцев; Благовещения и Благовествования Захарии (в арке у престола; Захария в любопытном венце наподобие стеммы или калатоса, как в Марии Маджоре). В сцене Рождества Богородица сидит (а не лежит, как в византийских иконах, что есть результат натурализма), а Иосиф стоит у яслей, любовно наклонившись к Младенцу – на наш взгляд, перевод столько же достойный сюжета, как и позднейший (с IX в.) византийский, хотя не столь пышный и сложный. В Крещении Христос погружен в воду по грудь, Иоанн возлагает на Него правую руку, выше Дух нисходящий и Десница с открытым указательным перстом: про-

---

[1] Ибо Иоанн в византийском искусстве является всегда старым – так и в абсиде Виталия в Равенне и в мозаике ц. Павла в Риме.

[2] Любопытен обратный порядок евангельских сцен, если только этот порядок в рукописи первоначальный.

стая композиция катакомб, но Иоанн в апостольском облачении. Наконец, две большие миниатюры, изображающие в портиках двух монахов и Богородицу с Младенцем в пестром и богатом византийском уборе (Младенец уже в золотом хитоне); тип Матери отличается особенною юностью и потому близок к первому образу Богородицы в живописи катакомб и мозаике Марии Маджоре.

Последняя заключительная и большая миниатюра изображает 11 фигур, сидящих на подушках, в триклинии (рисунок Диоскорида). Очевидно, перед нами изображена беседа апостолов после Сошествия Св. Духа, соответствующая самой сцене Сошествия в первой миниатюре, и притом беседа происходит на разных языках, так что две фигуры в сцене не понимают друг друга и вся правая сторона внимательно и с недоумением прислушивается к непонятной речи апостола Андрея, а две фигуры из собравшегося народа, стоя посреди, слушают его с удивлением. Итак, эта композиция Сошествия сходится с позднейшею византийскою лишь в том, что апостолы сидят в полукружии: драматическая сцена эта не имеет, затем, ничего общего с тем торжественным заседанием апостолов, которое, видимо, и намеренно было скопировано с обычного изображения вселенских соборов: это был первый собор. Но эта композиция также наглядно объясняет нам те врата или непонятный темный свод, в котором появляется после образ мира-народа в виде царя и смерда и который уже с IX–X в. стал непонятен и дал повод к различным темным символическим объяснениям:[1] это не более, как центр триклиния, неумелым копированием превращенный в подземелье.

Каемка миниатюр представляет узенькую полоску с фестонами между разноцветных полукружков или штучный крестчатый набор голубого цвета, или разноцветные фестоны зигзагом, или мозаику из голубых и розовых кубиков, образующих радужную полосу, – все вместе с характером мозаики или резьбы по дереву. Растительная орнаментика канонов или слагается из античных акантов, или

[1] Из подлинников русских в ст. *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 102.

же из элементов специально византийских: розовых почек, крестообразных цветков и пр.; но чаще это орнаменты из того же мозаического набора в виде зигзагов, ромбов, меандров, радужной волны или даже разноцветных раковин, осыпанных жемчугом. Копытообразные арки канонов любопытны как ранний пример этой восточной формы. Анализ миниатюр, наконец, ясно показал нам, что грубый дилетантизм их исполнения есть не только результат жалкого состояния искусства в глухой провинции, как уверяют Лабарт и Шнаазе, желая доказать, что рукопись эта не имеет значения в истории,[1] – но историческая художественная манера, которой происхождение должно искать в тех формах античного искусства, с коими оно перешло к новому времени.

Историческое существование этой манеры доказывает нам пример другой сирийской рукописи также Парижской библиотеки,[2] поражающей своим сходством с Евангелием Рабулы. Это также Евангелие VI столетия, но миниатюры встречаются только при канонах, обрамленных аркадами, в виде виньеток на полях. Иллюстрация начинается также последними событиями Евангелия: ангел возвещает женам Воскресение, умножение хлебов, жена истекающая кровью, слепорожденный, и пр., последняя – Благовещение. Мы видим истинно классическую фигуру ангела белокурого и с мерилом, в античной драпировке; на Богородице пенула пурпурная и зеленый чепец; в руке, по обычаю, веретено и клубок пурпурной шерсти, для тканья покрова в церковь. Но всего замечательнее сходство с Евангелием Рабулы в типе Христа – юноши в античнo-пурпурном (т. е. темно-лиловом) гиматии и белом хитоне с белокурыми, кудрявыми волосами и опушающею лицо бородкою. Нимбы разнообразятся по характеру лиц: голубые для ангелов, желтые или также пурпурные для других. Миниатюры представляют небрежный, но умелый рису-

---

[1] *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 24; *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 238.

[2] Mss Syriaques, № 33, в лист. По каталогу, половина рукописи принадлежит XII в., а другая относится к VII в. Не может быть и сомнения, что миниатюры канонов, принадлежащих к этой части, так же древни, как и текст.

нок, античную технику и орнаментацию аркад, однако драпировка одежд моделируется мельче прежнего.

Но эта манера, копировавшая даже в технике античные оригиналы, видимо слабеет, и, естественно, ее упадок был глубже там, где его не возмещало своевременно новое живое направление и иное начало. Мы увидим впоследствии, что эта манера, окончательно выродившись и обессилев, продолжала, однако, существовать в мелком художестве, а именно в миниатюрах, даже до IX и X в., хотя и не играет никакой действительной роли в самом историческом движении; ее роль, как увидим, была скорее отрицательная, потому что именно ее падение вызвало художественную деятельность на другую дорогу, а также помимо иконоборческого движения было отчасти причиною тех крайних и односторонних стремлений, развивших мертвящие начала поздневизантийского искусства.

Значительное дополнение к этим древнейшим кодексам представляют также различные кодексы и отрывки латинских рукописей, сохраненных преимущественно в библиотеках Англии и отчасти Италии. Таковы, напр., кодексы, известные под именем агустинианских или *григориано-августинианских* (один в *Оксфорде*, в Бодлеановой библиотеке, другой в Кембридже, в колледже Corpus Christi за № 286), один лист из греческих посланий Иоанна в Вене и др. Нам, к сожалению, не пришлось осмотреть эти кодексы в оригиналах, но уже самый выбор сюжетов для миниатюр указывает, по нашему мнению, на их относительно позднейшее происхождение (т. е. на VI–VII стол.), чем обыкновенно думают, относя их к IV–V в. Так, напр., в кембриджской рукописи находим Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, Взятие под стражу Господа и Несение креста. Сколько бы античная манера исполнения этих миниатюр ни говорила в пользу их более глубокой древности, они не могут быть примирены по своему содержанию с ранними произведениями. Их романо-византийский стиль указывает скорее на эпоху, близкую к карловингским рукописям, чем к Пентатевху Венской библиотеки, с которым их обыкновенно сопоставляют.

Но для доказательства падения римско-классической миниа-

тюры мы можем указать на известный *латинский кодекс Библии* 540 года, в лист, принадлежащий Лаврентианской библиотеке во Флоренции и писанный бенедиктинским монахом Окирисом Сервандосом, который свое латинское прозвище должен был по сему переделать по-гречески, т. е. ὁ κύριος Servandus (?).[1] Румор видит в рукописи первый опыт лангобардской живописи, но так как мы теперь не можем еще опровергать талантливого автора гипотез о раннем зарождении итальянского исскусства, то оставим и эту догадку в стороне. К нашей задаче ближе будут следующие ниже выводы, к которым мы пришли, рассматривая миниатюры.

Рукопись явно отличается от современных ей или близких по времени греческих миниатюр по употреблению красок и общему тону их. Краски бледные, не блестящие, не глубокие, а напротив – светлые и жидкие; мы видим светло-желтые или зеленые хитоны, красно-кирпичные и коричневые гиматии (на ангелах), что беспримерно в истории византийской миниатюры. Нет никакой моделировки ни в красках, ни в тенях; драпировки, хотя носят на себе общеклассический тип римских мозаик, уродливы. Композиция напоминает те же мозаики своею бедностью, архитектурным распределением, отсутствием живописности.

Иллюстрации канонов в виде арок на золотых колоннах, изображение Ездры пишущего, Христа в славе (т. е. в кругу, по древнехристианскому типу) с двумя предстоящими ангелами, держащими серебрянные мерила, и эмблемами четырех евангелистов по углам фонного поля[2] – вот и все содержание данных миниатюр. Сравнив неправильности греческой подписи (ΑΙΠΟΙΗΣΕΝ) с прекрасным письмом рукописи и ловкостью в черчении, заменяющей здесь живопись, мы убедимся, что подражание чужому столкнулось и здесь с

[1] [*Bandini A. M.* Dissertazione sull'antichissima Bibbia creduta dei tempi di S. Gregorio PP. Venezia, 1786.] Рукопись поступила в библиотеку из цистерцианского м-ря Амиатской горы и хранится в особом ковчежце.

[2] В отличие от живописных иллюстраций карловингских рукописей, идущих из византийских источников, ср. манеру геометрического расположения и архитектурную форму миниатюры с рисунками exultet, напоминающими мозаики, и позднейшими латинскими рукописями с выходными миниатюрами к Евангелию.

самостоятельными склонностями.

Напротив того, истинная сила и высокое значение нового художественного движения, уже всецело принадлежавшего Византии, выразились в целом ряде монументальных художественных созданий, каковы мозаики Константинополя, Фессалоники, Равенны, принадлежащие началу этого периода. Жалкие остатки этой пышной мозаической декорации, дошедшие до нас, показывают нам, какой коренной переворот произошел в самом художественном идеале. В то время как мозаики равеннских церквей Св. Аполлинария Нового (с конца V по середину VI в.) и позднейшие Св. Аполлинария «во флоте» (серед. VII в.) еще представляют в типах [и] церемониальных композициях (длинные процессии святых) сообщение с римскою школою, мозаики абсиды Св. Виталия предлагают нам ряд монументальных картин, которых общие формы мы только и могли бы сравнивать с миниатюрами сирийского Евангелия или ватиканской рукописи Космы. В самом деле, символические сцены Евхаристии, совершаемой Мельхиседеком и Авелем и представляемой тремя странниками в гостях у Авраама, окружают здесь торжественное изображение Эммануила, восседящего на небесной сфере; выше опять Моисей перед купиною несгорающею снимает с себя обувь – образ поклонения св. Евхаристии или преклонения Завета Ветхого перед Новым, ибо это символический тип учеников, омовением ног приготовляющихся к Таинству Вечери, как говорят нам первые отцы Церкви. Что касается колоссальных образов святых, в которых отныне художество ищет выразить не только иконографический идеал, но и историческую личность каждого, то ц. Св. Виталия и Св. София Константинопольская представляют нам незаменимые образцы; их античные, простые типы являются в ранних мозаиках Солуни. Но как ни замечательны эти памятники эпохи процветания византийского искусства, всякий согласится, что они не удовлетворяют полному представлению ее, тем более что почти все исследователи считают мозаики Св. Софии позднее не только эпохи Юстиниана, но

даже и самого периода,[1] а мозаики Равенны пока только немногие согласны признавать за чисто византийские произведения. Итак, для полной характеристики этого периода одних мозаик оказывается недостаточно, а все мелкие художественные изделия, как эмали, резьба на металле и слоновой кости, оказываются или позднейшими, или удерживают стиль древнехристианский.[2]

Вместе с тем, если произведения первых веков этой эпохи (конец V, VI и отчасти VII стол.) образуют древнее византийское искусство, а самая эпоха заслужила название «периода его процветания», то уже в конце ее (VIII и начало IX в.) совершается поворот искусства и виден известный упадок. И так резко разграничены эти эпохи, что между историками как бы условлено смотреть на первую как источник всех произведений и форм византийского искусства, а на вторую как на полный его застой. Подобный взгляд, как он ни преувеличивает значение иконоборства в истории византийского искусства, приписывая этому отрицательному движению все его позднейшие формы, верен, однако же, в общем смысле, и потому требует точнейшего распределения памятников по эпохам, ибо лишний век и даже полвека изменяют резко характер искусства. Тем важнейшее, следовательно, значение имеет определение века лицевой рукописи, лишенной точной даты и по общему характеру своему относимой к данному периоду, для которого мы имеем так мало памятников избранного разряда. Таков между тем вопрос об эпохе известной греческой рукописи Космы Индикоплова в Ватиканской библиотеке и второго ее списка в Лаврентианской, относимых обыкновенно пер-

---

[1] К эпохе Юстиниана относят одного архангела в абсиде: *Salzenberg W.* Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin, 1854. Bl. 21. Мозаику нартекса Лабарт относит к Гераклию и вновь к Юстиниану, по аналогии с его портретом в Apollinare Nuovo, святителей – ко временам Македонской династии и даже XI в.: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. I. Paris, 1864. P. 41. См. напр. *Unger F. W.* Christlich-griechische oder byzantinische Kunst // Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 84. Leipzig, 1866. S. 433.

[2] Таковы, напр., два диптиха, относимые к этой эпохе Лабартом: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. Paris, 1864. Album. Pl. v-vi [Париж, BNF Lat. 9383; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 119].

вая к IX, а вторая к X в.[1] Это определение, сделанное Монфоконом, до такой степени противоречило характеру миниатюр, что уже он должен был предположить, что ватиканский список есть копия древнейшего оригинала, как в свою очередь его копию представляет список лаврентианский; при этом Монфокон доказывал, что сам автор жил и писал это сочинение между 536 и 547 годом и что поэтому лицевая редакция могла составиться около конца VI стол. Отсюда и все последующие исследователи пришли к мнению, что древневизантийский стиль миниатюр Космы копирует оригинал VI столетия, причем, однако же, иные, видевшие и изучавшие саму рукопись, полагали, что эта копировка простирается на все стороны стиля, а другие ограничивали копию только композициею.[2] Всех сбивали с толку, кроме того, классические композиции Псалтыри Парижской, которую ставили «по античности» выше, а Даженкур рассматривал рукопись Космы даже после Ватиканского менология! Подобная путаница покажется тем непростительнее, если мы убедимся, что наша рукопись есть не только важнейший и несомненный памятник данного периода, но и замечательнейшая лицевая рукопись из всех нам известных византийских.

Палеографические данные рукописи, прежде всего, нисколько не требуют относить ее к IX в.; даже по определению, данному самим Монфоконом, мы должный поместить ее *между* VI и IX вв.; ибо толь-

---

[1] Ватиканский кодекс № 699, in gr. 4°; лаврентианский в малую четверть, Plut. IX, 28. Определение века дано Монфоконом: *Montfaucon B.* Collectio nova patrum et scriptorum Graecorum. Parisiis, 1708. Liber II. P. i. Принято Бандини, Даженкуром, Лабартом, Шнаазе. Унгер относит обе рукописи к X веку: *Unger F. W.* Christlich-griechische oder byzantinische Kunst // Allgemeine Encyclopädie / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 84. Leipzig, 1866. S. 441. Рукописью Ватикана интересовались Лев Аллаций, Руперт, Спон, Биготиус (ради Птолемеева памятника в Адуле, в ней изображенного). Патр. Фотий передает содержание, отделяя места вздорные об ангелах, которых Косма помещает между твердью и землею, Христа – между небом и твердью и пр.: *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca. T. IV. P. 251-256.

[2] Что исследователями руководил рисунок миниатюры, столь неудачно выбранный Лабартом, можно видеть из ст. проф. Буслаева в рецензии его соч., где этот рис. сравнивается с миниатюрами Псалтырей: *Буслаев Ф. И.* Краткое обозрение истории византийского искусства // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 68.

ко скоропись безусловно требует приписать кодекс IX веку, ватиканская же рукопись Космы писана уставом (majusculae) и напротив, лаврентианская – скорописью (minusculae). Далее, дыхания и ударения в первой половине рукописи, действительно, находятся, но во второй их местами нет вовсе и *доселе*, по большей же части они сделаны и в первой позднее, другими, более черными чернилами и иною рукою. Вместе с тем и сам Монфокон не отрицает, а Ваттенбах и положительно утверждает, что как эта черта, так и вообще известные скорописные перемены в буквах (напр. ч=ει в Косме) начинают появляться уже с седьмого века.[1] Наконец, самая рубрика IX века как межи, отмечающей начало известных перемен в письме, установлена Монфоконом лишь на том основании, что во всех известных ему рукописях IX века эти изменения существуют, но не существуют в кодексах V и VI веков; напротив того, Ваттенбах предпочел не делать подобных разграничений и считает все данные явления более ранними. Итак, не нуждаясь даже в точном палеографическом анализе, можем утверждать, что нет никаких оснований относить кодекс к IX веку, внося таким образом в историю искусства факт полной дисгармонии с его историческим ходом. Сличая же письмо рукописи с образцами, находим, что она может быть отнесена к эпохе между VI и VIII веком, при этом более к VII, нежели к тем двум, и с этим определением будет вполне согласен характер миниатюр.

Миниатюры Космы представляют характер византийского искусства в Юстинианов век или эпоху процветания полнее и ближе, чем какой бы то ни было другой засвидетельствованный памятник этого периода, кроме разве некоторых мозаик Равенны. Стиль и исполнение этих миниатюр показывают нам ту артистическую, в себе вполне уверенную и богатую знанием манеру, которая с равным совершенством управляет широким монументальным рисунком, как и блестящими красками. Контуры фигуры незаметны и исчезают вме-

[1] *Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Parisiis, 1708. P. 185: «Scimus quidem septimo saeculo accentus et spiritus adscribi coepisse deindeque paulatim priscam litterarum formam non nihil mutatam fuisse» etc. *Wattenbach W.* Anleitung zur griechischen Palaeographie. Leipzig, 1867. Предисловие, passim.

сте с красками, которые накладываются в густом растворе гуаши; ее блестящий элемент позволяет употреблять самые светлые и легкие типы красок; все они – розовая, голубая, зеленая, красная, коричневая – имеют лишь на половину или треть своей интенсивности, что образует легкий, светлый колорит древневизантийского искусства. При этом и легкая моделировка отчетливее и резче в очерках; тени, делаемые в глубоких тонах краски, выделяют ясно поверхности скользящими, незаметными светами; нигде не находим мы тех резких, намазанных белою краскою или ее раствором с краскою основною, бликов или оживок, которые пестрят всю фигуру в византийской миниатюре IX–XII веков, своею режущею ясностью уничтожая впечатление тени и пластичности. Тело сохраняет приятный глубокий колорит античного искусства, от красно-коричневого в молодых фигурах переходя к светло-шоколадному, хотя местами видим на теле и лице слегка зеленоватые тени, обыкновенно же красно-коричневые; миниатюра дает видеть всю рисовку, свободную и совершенно чуждую позднейшей манеры зализывания, которая уподобляет миниатюру IX–X века сочным и ровным краскам перегородчатой эмали.

Еще выше художественное достоинство этих миниатюр в рисунке; он представляет такую высоту пластического характера, которая ни в чем не уступает Кодексу Навина; мы можем проследить даже их близкие родственные связи; тот и другой кодекс разрабатывают один излюбленный тип, переводя его от детских и юношеских фигур к мужественным и пожилым типам, которые только легкою сединою отличаются от цветущей фигуры взрослого мужчины. Мы видим крепкое, мощное сложение классически приземистых фигур, широкую грудь и увесистые руки и ноги с ясно очерченными мускулами, полный овал с большими глазами и широким крепким носом – идеальное наследие классического искусства; но рядом художник умел в лице Мельхиседека изобразить и сухой византийский тип с тонкими худыми членами, треугольным сужением овала, маленькими глазами, торчащею бородкою и усами на тонких губах – тип столь же живой и реальный, как и лицо Юстиниана в мозаике Св. Ви-

талия. Все фигуры даны в полном типе классического безучастия, столь типично лишены всякого выражения в лицах, что этим еще больше утверждают свою связь с античным искусством, которую поддерживала иконопись. Иконописная манера дала всем композициям характер монументальной живописи: или ряды фигур в величавых позах en face, без всякого следа почвы, как мозаиковые изображения святых на сводах, на натуральном фоне пергамена, или большие иконные композиции. Сюжеты драматические имеем только в двух-трех миниатюрах явно древнехристианского происхождения. Эта «Христианская топография» наполнена изображениями патриархов, пророков, апостолов, Христа во славе, первых мучеников; лишь незначительная доля рисунков посвящена космографическому содержанию. Мы упомянем здесь эмблематическое изображение вселенной, стран света, Царства небесного, географическое – восхода, захода солнца, эфиопов, антиподов, Птолемеева пути. Того же характера иллюстрации – Скиния с левитами и коленами израилевыми, ковчег Завета, Аарон в первосвященническом облачении, представленный дважды, спереди и сзади, – интерес которых заключается лишь в том, что эти рисунки перешли впоследствии в лицевые рукописи Библии, Псалтыри и поучительных сборников. Миниатюры религиозного содержания объясняют вторую часть сочинения Космы, которая излагает христианскую историю мира до первомученика Стефана, с намеренною подробностью.[1] Изложение Библии начинается изображениями патриархов; после каждого идет отдельное о нем слово как подробная подпись («это прародитель человеков Адам» и пр.), что дает подозревать, что текст был приноровлен уже первоначально к миниатюрам; он отличается глубоко религиозными идеями и вместе мышлением образованного человека, который красноречиво и искусно развивает тонкие символические сопоставления и характеристики. Так, библейские образы имеют для писателя двойной интерес: как древние образцы высоких добродетелей и

---

[1] Всего в рукописи имеется ныне 54 больших и малых миниатюры. Лишь общую характеристику, но как нельзя более краткую и недостаточную, находим у Лабарта, Даженкура, Шнаазе и др.

как «типы», прообразующие Христа и явления Нового Завета; в этом отношении подробная иллюстрация Космы получает особенно важное значение для истории Церкви и вместе истории искусства, ибо объясняет нам тот предпочтительный интерес византийского искусства к образам Библии, который необходимо должен был основываться на известном направлении религиозной мысли. Это предпочтение лишь отчасти только повторяло древнехристианскую символику, также обильно пользовавшуюся Ветхим Заветом, и шло в другом направлении, шире и глубже захватывая события Ветхого и таинства Нового Завета и не нуждаясь в условных формах иероглифических фресок и скульптур катакомб. Уже с первых веков в христианском вероучении (Ев. Лука) замечается особое стремление на почве глубокого исследования Ветхого Завета установить дело непосредственного примирения иудейства с христианством. Средоточием этой проповеди становится Александрия, где иудаизм всегда играл важную роль,[1] а в III и V вв. два знаменитые писателя и отцы Церкви свв. Климент и Кирилл Александрийские, особенно последний, построили на этой теме значительную часть наиболее глубоких мыслей и посвятили обширные сочинения подробному доказательству идеи, что Ветхий Завет есть тайный прообраз Нового.[2] Известно также, что сам Косма Индикоплов было родом из Египта и жил в Александрии, и потому естественно, что в самом тексте постригшегося плавателя должны были отразиться вполне мысли этих учителей. Вот почему его упрощенные параллели придавали интерес богословский его сочинению и впоследствии, и пролог Космы к Псалтыри иногда помещается в греческих палеях вместе с Евсевием и

---

[1] См. между прочим *Delaunay F. H.* Moines et sibylles dans l'antiquité judéo-grecque. Paris, 1874. Passim; но соч. отличается преувеличениями и извращениями фактов.

[2] Основная трилогия (PG 8-9) и отдельные заметки Климента Александрийского полны параллелями (см. ниже). Также, основное сочинение Кирилла Александрийского «Глафиры на Бытие» (PG 69) занято самым подробным сопоставлением Ветхого Завета, как тайного прообразования Христа, с Новым, начиная с Адама, Авеля, Мельхиседека и пр. То же в других его сочинениях, напр., «О поклонении в Духе и Истине» (PG 68).

другими отцами Церкви.[1] Уже первая фигура Библии – *Авель*, пастырь стад, представляет нам подобную символическую параллель образов Ветхого и Нового Завета. Красивый, рослый и молодой пастух, одетый в овечью шкуру, укрепленную на одном плече, стоит, заложив ногу за ногу, подпершись правою рукою в бок и в левой держа пастушескую палку; золотой нимб увенчивает его кудрявую голову; по сторонам его несколько овец, подняв голову, смотрят на него умильно. Явно, что рисовальщик имел в виду перевести известное изображение Доброго Пастыря в древнехристианском искусстве на библейские лица; представить самого Христа в виде пастуха было противно духу византийской иконографии; между тем отыскивалось соответствие между притчею Христа и именем Доброго Пастыря, которое по праву придано и Авелю, отныне ставшему образом первого праведника[2] и вместе первого мученика, по словам текста, прообразующего нам страдания Христа и древней Церкви.[3] Заметим, наконец, что пастушеский костюм Авеля с угольными полами из цельной шкуры перешел после как семитический или восточный в форме вырезных кафтанов на изображение Крестителя в пустыне, волхвов[4] и пр. Следует изображение праведного *Еноха*, вновь образ Христа воскресшего: спокойная, полная сил и мужества фигура с полною белокурою бородою стоит задумчиво, благословляя; не будь этого благословения, можно было бы подумать, что это изображение греческого оратора – так замечательно сохранены все идеальные черты античного типа и драпировки. Но рядом видим фигуру молодого юноши, полунагого; зеленый плат прикрывает чресла; голова (лицо вытерто, чтобы избавиться от дурного глаза) с дико взъерошенными волоса-

---

[1] *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca. T. VI. P. 256. Сборник XV в. Неапол. II, A.12 особенно полный; см. *Cirillo S.* Codices graeci mss. Regiae Bibliothecae Borbonicae descripti atque illustrati. T. I. Neapoli, 1826. T. I. P. 32. Синайская ркп. Псалтыри и славянские.

[2] Что это символическое изображение пользовалось успехом, увидим из миниатюры византийского Октатевха, которая представляет Авеля в том же типе.

[3] Амвросий на Пс. 39 и Терртуллиан: см. *Mamachi T. M.* Origines et antiquitates christianae. T. III. Romae, 1751. P. 30-31. У Кирилла Александрийского сходство Авеля с Христом отмечено в комментарии на Ев. Иоанна (PG 73:900).

[4] См. ниже ркп. Ватиканского менология и Даниила в ркп. Космы.

ми и вся фигура повернута в сторону; это смерть, отворачивающаяся от Еноха, и сидит она на саркофаге; тело же этой классической фигуры зелено-дымчатого цвета. Прекрасная фигура старца *Ноя* (он не избежал смерти), с длинными седыми волосами, но короткою бородою, рисует нам образ полный добродушия: ничего мрачного, черствого и сухо-старческого, как в поздневизантийских идеалах и типах; по сторонам голубь и коршун. *Мельхиседек* первый священник, царь мира и правды, священник Бога вышнего, прообразующий собою Сына Божия, который, будучи священником вовек ни сам не получил священство от иереев, ни другим передал, не по заповедям Моисея, «ἀλλ᾽ ἑτέροις κρείττοσι συμβόλοις ἱερουργῶν», и пр., как говорит о нем текст, развивая известное место Послания к Евреям (гл. VII). Художник изобразил его молящимся с воздетыми по священническому чину руками, но в типе и костюме византийского императора, как бы ища возвеличить и освятить эту черствую и расслабленную фигуру, облекая в нее высокий образ.[1] Для *Авраама* художник предпочел избрать целую сцену жертвоприношения Исаака, ибо его жертва была «σύμβολα καὶ τύποι τοῦ κατὰ Χριστὸν μυστήριου, τοῦ παθοῦς καὶ τῆς ἀναστάσεως». Фигура патриарха представляет уже ординарный тип библейского старца с развевающимися волосами в голубом хитоне и розовом гиматии, и мы не видим также ничего особенно интересного в композиции, которою увлекаются Унгер и Лабарт; можно отметить только, как попытку к натурализму, введение в сцену впервые двух рабов с оседланными мулами, которые играют такую видную роль в флорентинских барельефах. Более интереса в следующей фигуре патриарха *Исаака*, представленного нежным юношею; ясно, что художник намеренно слил с представлением Исаака юный возраст: для него это была вечно юная добровольная жертва;[2]

[1] О символич. значении Мельхиседека (см. выше) – Климент Александрийский: образ Евхаристии. «Стромата», кн. IV, гл. 25 (PG 8:1369). Переносится и на Аарона по Иоан. 1:3, в «Стром.», кн. VI (ibid.).

[2] Тертуллиан, Adversus Marcionem, гл. 18: «Christi exitum jam tum denotabat, in victimam concessus a Patre» и проч.: *Mamachi T. M.* Origines et antiquitates christianae. T. III. Romae, 1751. P. 33. Климент Александрийский в «Педагоге», кн. I (PG 8:378).

по словам текста, это образ Христа воскресшего, и, видя Исаака, несущего дрова к костру, мы должны представлять себе Христа, несущего крест. Две прелестные фигуры Иакова и Иуды, обращенные друг к другу, полны юношеской свежести, ибо и Библия знает их юношами; Иаков «вечно ждет основания обетованного Иерусалима небесного», а Иуда «дает ясную на то надежду»; Иуда же – юный Эммануил, лев бодрствующий вечно, в роде его вечно скипетр, и потому, «как Иосиф», он изображен в красном царственном гиматии с зеленым подбоем. *Моисей* опять-таки повторяет зрителю любимый образ Христа пастыря ἀληθινοῦ ποιμένος[1] и потому является среди стад, но уже в богатой красной безрукавной тунике (ибо пасение стад есть regni praeludium, образ законодателя); рядом он уже в сцене купины, которая есть сам Христос.[2] Еще одна любопытная подробность: художник вместо обычной сандалии представил роскошную обувь ὑποδήματα из красной кожи с нашитою фестонами серою или пепельною: это «ὑ. διβολέα, χρώματος ὀξέος καὶ λευκοῦ», которые, по Кодину, носились только знатными.[3] Итак, снимая эту богатую обувь, Моисей слагает символически суетность богатства, ибо об этом подробно толкует Климент Александрийский,[4] объясняя почему Христос воспретил апостолам носить обувь (Лк. 10:4). Вычурное изображение *Давида* с маленьким наследником престола Соломоном, окруженных хорами Корея, Асафа, Идуфима, Емана и Ефама:

---

[1] Также у *Mamachi T. M.* Origines et antiquitatae christianae. T. III. Romae, 1751. P.33.

[2] На миниатюрах купина в виде золотого *сосуда* с огнем: ἡ βάτος (куст), может быть по намеренному смешению с еврейским словом ὁ βάτος – мера для жидкостей, см. *Sophocles E. A.* Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods. Boston, 1870. S.v. βάτος. Образ чаши – символ страданий Христа и Евхаристии. Но также возможно, что в данном случае купина представлена как золотой сосуд, потому что это тот σκεῦος ἀμίαντον, о котором говорит Кирилл Александрийский и который символически обозначает Деву-Мать; огонь же горящий – Христос Эммануил (см. ниже рукопись гомилий Иакова), см. Кирилла Гомилия XI, о Богородице (PG 77:1032). Этот же сосуд в другой миниатюре и с огнем назван θυσιαστήριον (алтарь) и символический смысл проще.

[3] *Du Cange Ch.* Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis. Lugduni, 1688. P. 1556. S. v. τζάγγαι.

[4] В соч. «Педагог», кн. III (PG 8:610).

так и представлено пять кружков с фигурами певцов и музыкантов по радиусам;[1] кроме контраста между византийскими фигурами царей и остальными, античного типа, здесь можно отметить лишь замечательное олицетворение пляски (ὄρχησις) в виде двух античных танцорок в безрукавных коротких туниках; они в меру кружат над головою шарфы. Большая сцена изображает *Илию* возносящегося на колеснице, запряженной двумя огненными конями и Елисея на бегу принимающего *милоть*[2] от учителя; Илия стоит лицом к зрителю, как и Христос в сцене Вознесения и Второго Пришествия, которого он прообразует, но художник изобразил его седым, тогда как текст называет его «ἀγήρως ἄνθρωπος» и древние барельефы изображают его юным; Елисей же представлен, по Библии, плешивым. И *Иона* изображен под смоковницею и в сцене поглощения китом, так как своею жизнью он прообразовал Христа. Изображения следующих затем пророков по одному или по два рядом, хотя и представляют значительное однообразие – всегда с книгою и благословляя, лицом к зрителю и даже в безусловно тождественной постановке ног – имеют безусловное значение, потому что после Туринских Пророков, которых типы, представляя чисто античные черты, страдают отсутствием индивидуальности и характера, и сходных с ними (по типам, не по исполнению) пророков в медальонах на своде архиепископской капеллы в Равенне, – эти фигуры суть произведения искусства византийского и притом древнейшего. Античная основа дала здесь красоту юности, а византийская догматика – торжественность монументальной позы и тонкую характеристику; то и другое утратилось со временем, будучи заменено одним глубокостарческим типом с

---

[1] Перешло в Псалтыри греческие и латинские, Библии (Б. San Paolo fuori le Mura); также рис. Космы Синод. 997 и пр.

[2] Шкура в комке в руках Илии изображает вполне точно милоть. Милоть (μηλωτή) есть или овечья кожа, или ζώνη ἐκ δέρματος; надевается на спину и может повертываться наперед. Так носят шкуру сванеты. У египетских монахов обычная одежда, затем символ строгого учительства и монашества. «Кто из них, – спрашивает Климент Александрийский в «Строматах», кн. III, гл. 6 (PG 8:1157), – ходит как Илия, в милоти и кожаном поясе?» Но уже на саркофагах (Юния Басса) милоть заменена паллиумом или плащем.

длинными, седыми, несколько взъерошенными волосами, оливковым лицом мумии и длинной бородою; иногда юность сохраняют Осия, Аввакум и Наум, иногда же один Аввакум, как в византийских мозаиках XI и XII века; впоследствии же и все подводятся под один тип. В миниатюрах Космы *Осия* является с легкою бородкою, *Амос* безбородым юношею, *Михей, Иоил* и *Авдей* с маленькими белокурыми бородками, *Аггей* и *Софония* без бороды; лишь *Захария,* седой, держит крест, кроме Евангелия; равно как и *Иеремия* – мрачного типа и выражения с легким проблеском седины; и *Иезекииль* совершенно седой. Замечательная миниатюра изображает посвящение Исаии: ангел влагает ему, павшему на колена, щипцами уголь горящий в уста, а вверху Христос во славе, восседающий на престоле, окруженном херувимами, в торжественно-монументальной позе,[1] причем только одна кисть правой руки высунута из складок гиматия для благословения.[2] Любопытно также и рационалистическое изображение известного лирического места – видения Иезекииля; Христос здесь заключен в четверном ореоле различных элементов: внешний круг называется «εἶδος πυρός»; следующие – «εἰ. ἐλέκτρου», «εἰ. σαφφείρου» и внутренний, голубой – «εἶδος τοξότου ἐν τῇ νεφέλῃ»; под ногами Христа голубая полоса представляет «εἶδος στερεώματος», и четыре херувима, по обычаю. Большая миниатюра изображает юного Даниила в позе оранта среди львов, как на саркофагах; вверху в углу – подразумевается на краю рва – маленькая фигурка Аввакума; следовательно, древний символизм еще сохранен и здесь. На Данииле восточная шапочка–митра и под мантией туника с вырезанными в форме треугольников полами, как вообще на лицах и святых восточного происхождения в византийском искусстве, – к со-

[1] Вся фигура как будто скопирована с известной мозаики нартекса Св. Софии, но все одежды белые.

[2] Эта манера представления усвоена была после мозаиками для изображения Христа Царя Небесного в абсиде: см. мозаики Палатинской капеллы, Собора в Монреале и Мартораны в Палермо. Идет из Греции и есть воспоминание ораторского жеста (Софокл, ораторы Ольвии). Древн[ие премеры] – фигуры Лаврентия в усыпальнице Галлы Плацидии и ангела в S. Michele in Africisco, выражающего благоговение при Христе («Аз и Отец едино есма»).

жалению, мода доселе неизвестная по имени[1] и происхождению, но видимо возникшая у семитов, пастушеского племени (см. фигуру Авеля выше). Четыре представителя восточных монархий (персидской, мидийской и пр.) едут на льве, барсе и т. д., – сюжет известный еще на *диптихах*.[2] Рисунки из Нового Завета хотя менее многочисленны, но не менее интересны. Особо обращает на себя внимание большая миниатюра в лист с иконописною композициею несомненно единственного в своем роде содержания: ибо в этой миниатюре совмещены все лица, являющиеся в первых главах Евангелия. Посреди стоит Иоанн Предтеча, «величайший из людей», и его фигура, лицом к зрителю, видимо, главная; направо от него Христос с Божьею Матерью, повернувшись друг к другу; налево Захария с Елисаветою в том же положении; вверху в медальонах изображение по грудь благочестивых Сименона и Анны. Характер монументальной группировки мозаик виден в симметрии и в позах отдельных фигур; обширные надписи дают нам характеристику изображенного лица. Но что значит это почти второстепенное место, данное Христу,[3] и почему рукопись наша совершенно лишена всяких сцен земной жизни Христа? Тем не менее, живописец отличил Христа золотыми clavi на золотом хитоне, а Иоанна голубыми на коричневом. Говоря кратко о самых типах, заметим, что они представляют все обычные черты, но данные в такой идеальной форме, которая из этой миниатюры делает важнейший памятник византийской иконографии. Укажем лишь на замечательное добродушие в лице Иоанна Крестителя, которого тип еще совершенно чужд позднейшей дикой мрачности отшельни-

---

[1] *Bottari G. G.* Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. T. I. Roma, 1737. P. 203 полагает, что она называлась *сарабара*, но это халдейское имя, встречающееся в Книге Даниила 3:21, скорее относится к шароварам персидским, а по глоссам у *Du Cange Ch.* Glossarium Graecitatis. S. v. – к разряду brachonia.

[2] Диптих Барберинской библ. в Риме: *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum. T. II. Florentiae, 1759. Tab. 50 [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 48].

[3] Как побочное обстоятельство заметим, что Косму Инд. уличают в подпадании влиянию несторианской ереси, – замечание, сделанное Лакрозом: *La Croze M. V.* Histoire du christianisme des Indes. 2e éd. T. I. La Haye, 1758. P. 40-56; см. указание у *Gibbon E.* Histoire de la décadence et la chute de l'Empire romain. T. IX. Paris, 1789. P. 373-374 n. 77.

ка, на кротко спокойное лицо Христа с маленькой, нераздвоенной бородою, на пышную матрональную красоту «святой Девы Марии» и пророчицы Елисаветы. Все эти лица явно духовная родня между собою: у них всех продолговатый четырехугольный овал с длинным, но широким носом и большими глазами, – вообще, духовно и физически крепкий тип, основание иконографического идеала. После четырех евангелистов, изображенных стоящими (см. ниже лицевые Евангелия) в обычных типах, следует изображение апостола Петра с тремя ключами в левой руке и большая сцена – обращение Савла: посреди стоит «Павел», монументальная фигура которого с известным энергическим выражением в мощных чертах лица, большим взлызлым лбом, тонкими очерками носа и губ, проницательных глаз и с замечательною драпировкою, лучшее, по нашему мнению, изображение апостола; налево живая сцена чуда, с ним случившегося по дороге в Дамаск; он видит свет и тут же падает ослепленным; направо его уже слепого ведет Анания; при некоторой понятной сухости мы находим замечательно живое выражение испуга в лицах и фигурах Савла и спутников и неловкости в беспомощных движениях ослепленного.[1] В сцене побиения *Стефана* в полукруге арены много античных деталей и форм в фигурах. Но даже и в этом отношении заслуживает более нашего внимания другая любопытная композиция, которой значение так или иначе соответствует изображению Страшного Суда или Второго Пришествия. В продолговатом четырехугольнике, вверху закругленном овально, поясами расположены ряды фигур: нижний ряд лишь по грудь высовывается из земли, и надписи «καταχθόνοι» и «νέκροι ἀνιστάμενοι» указывают на смысл; поэтому в копии этого сюжета в лаврентианском списке Космы на л. 228об. уже изображаются мертвые в саванах как мумии, как и в русском списке Космы и Псалтыри XVII в.;[2] следующий ряд фигур назван «ἄνθρωποι

---

[1] Любопытно также, что в мозаиках бокового нефа Палатинской капеллы в Палермо точь-в-точь та же сцена.

[2] Рукопись Космы Синод. 997; налойная Псалтырь Сергие-Троицкой Лавры [РГБ, Инв. Кир. XV–XVIII вв. – 3917]: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 21 и 325. Рис. 3.

ἐπίγιοι» (sic) и верхний «ἄγγελοι ἐπουράνιοι»; все фигуры глядят наверх, где в голубом овале неба, окруженном синею полосою (νεφέλη), является Христос во славе; сцена отличается высокими достоинствами группировки и красотою классических типов. Последние иллюстрации, относящиеся к параграфу о солнце, его закате и затмении, представляют любопытную фигуру солнечного диска с головою в венце, вполне античную и драматическую сцену, как тень вернулась на 10 ступеней по желанию праведного Езекии (4 Цар. 20:11); и вот царь Меродах Вавилонский в ужасе бежит от алтаря вместе с тремя своими волхвами. Выше посещение больного царя пророком, в присутствии трех же вельмож, или волхвов.

Таково разнообразное содержание замечательнейшей лицевой византийской рукописи, и тем страннее встретить в литературе столь неправильную ее оценку. Даженкур не только рассматривает эту рукопись после Ватиканского менология, но еще порицает стиль, находя в рисунке упадок, в фигурах жесткость, особенно критикуя лошадей в сцене Илии.[1] Еще далее идет Унгер, видимо судивший по словам и, главное, *рисункам* Даженкура: для него эти миниатюры небрежно и декоративно рисованы и потому имеют мало значения; «фигуры, однако же, рисованы довольно хорошо, и только на одном листе они очень коротки и с большими головами», – вот все, что нашел автор нужным и возможным сказать о рукописи в своей обширной истории византийского искусства, впрочем, трактующей обо всем, кроме самого этого искусства.[2]

Как бы ни медлил исследователь покидать эту эпоху величия и процветания, время или неистовства иконоборцев настолько воспрепятствовали сохранению лицевых византийских рукописей этого периода, что мы должны довольствоваться даже фрагментами или отдельными рисунками этого стиля, столь широкого и полного античной красоты. И потому полагаем не лишним упомянуть об одном

[1] *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. II. Peinture. P. 56-57.

[2] *Unger F. W.* Christlich-griechische oder byzantinische Kunst // Allgemeine Encyclopädie / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 84. Leipzig, 1866. S. 442.

заготовленном рисунке миниатюры, оставленном, однако, без раскраски, в коптском переводе Книги Иова и Песней Соломона, составляющем один из известных коптских фрагментов Библии в Библиотеке Неаполитанского музея.[1] Этот фрагмент, несомненно, принадлежит к VII или VIII в., не имеет еще ударений, и его начерченная пером миниатюра, изображающая Иова с женою и двумя дочерями, имеет весь характер и детали рисунков Космы: на пергаментном фоне, в широкой манере, полные сил и здоровья и величавые фигуры Иова и женщин в царственном орнате с усыпанными жемчугом диадемами и богатыми украшениями на поясах[2] и груди представляют нам фигуры Юстинианова века, а косые верхние туники женщин – те же, что у святых дев в мозаике Св. Аполлинария Нового, рано исчезающие в византийском костюме; Иов держит скипетр и венец мученичества, а мускулы его обнаженных рук очень близки к типам Космы.[3]

Другой образец монументального направления миниатюры, нами рассмотренного в рукописи Космы и перешедшего на Восток, может представить *арабская рукопись Посланий* апостола Павла 892 года в Имп. Публичной библиотеке с двумя изображениями в большом размере самого ап. Павла со свитком и перводиакона Стефана с Евангелием, в фелони с орарем; оба благословляют именословно. Но в этих миниатюрах, сохранивших вполне, очевидно, чрез посредство перевода, т. е. прориси, древнейший рисунок, уже полное падение в

---

[1] Фрагменты эти принадлежат различным эпохам, один в лист, другие в 4° и разного письма, по мнению Цоёги, от IV–V в. по X в. и позднее. *Zoega G.* Catalogus codicum Copticorum manu scriptorum qui in Museo Borgiano Velitris adservantur. Romae, 1810, в предисловии относит фрагмент Иова (№ I.B.19) ко второму классу, следующему после древнейших фрагментов, принадлежащих к одной эпохе с древними греческими рукописями. Другие, почти ирландского стиля и позднейшие миниатюры: старец молящийся и аббат Дул на л. 227 во фрагменте № 169 и на л. 267. Заметка у *Fornari V.* Notizia della Biblioteca Nazionale di Napoli. Napoli, 1874. P. 60.

[2] Подобные золотые пояса с жемчугом (strophia gemmata) на диптихах: см. *Gori A. F.* Thesaurus veterum diptychorum. T. II. Florentiae, 1759. P. 182.

[3] Чтобы подкрепить фактами доказательства ранней иллюстрации Книги Иова, заметим, что, по словам г. аббата Дюшена, ученого члена Афинской школы, в библиотеке г. Патмоса имеется рукопись Книги Иова греческая, с миниатюрами, относящаяся к VII или VIII в.

красках: волосы черные, гиматий апостола желтый; обе миниатюры сделаны на голубом фоне.

IV.

Итак, *вторая половина* этого периода первого процветания византийского искусства знаменуется крайнею бедностью памятников и, в частности, живописи миниатюр, а известно, что современная наука истории относит это к разрушительным последствиям иконоборства: оно не только уничтожило существовавшие до него лицевые рукописи, но и воспрепятствовало миниатюристам предаваться своему художеству. Шнаазе начинает вторую эпоху Византии с иконоборства,[1] Лабарт даже выделят целый иконоборческий период (717–842),[2] от Льва Исаврянина до Михаила III, и, наконец, все исследователи, становящиеся на внешнюю точку зрения, находят, что иконоборство составляет тот существенный перерыв в ходе византийского искусства, который бросил его насильственно на иной путь. Иначе взглянул Унгер, основательно заметивший, что для решения этого вопроса нет данных в самых памятниках, но что, судя по сходству типов позднейшего искусства с древними образцами, перерыва не было, да и само иконоборство вовсе не стремилось к уничтожению искусства.[3] Тем не менее, составилось мало-помалу мнение, что этот решительный перерыв резко изменил самый характер искусства, лишив его прежней связи с античным преданием, и даже что самое иконоборство было отчасти вызвано *языческим* характером древневизантийской иконописи (разумелись и скульптуры, и античная миниатюра) и имело своим *положительным* результатом перемену в ее характере.

Не входя в подробный разбор всего иконоборства, так как мы

---

[1] *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 226. Он приписывает иконоборству влияние на разделение церквей и значительное в ходе искусства: ibid. P. 228-229.

[2] *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 31.

[3] *Unger F. W.* Christlich-griechische oder byzantinische Kunst // Allgemeine Encyclopädie / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 84. Leipzig, 1866. S. 449-450.

считаем это вопросом специально богословским и только одною стороною соприкасающимся с историею искусства, заметим, что вся описанная постановка вопроса возникла от внешнего к нему отношения. В самом деле, мы читаем в истории иконоборства столько же о неистовствах еретиков, сколько о постоянном и могучем отпоре православия. Напрасно Лабарт назначает более века для этой борьбы: церковный эдикт относится лишь к 730 г., в 726 г. только велено было повесить иконы выше в церквах, чтобы народ не целовал их и не простирался перед ними,[1] только в 754 г. Константинопольским лжесобором осуждено самое искусство живописи как «безбожное»; преследование же имело место главным образом между 766–775 гг. и затем, вообще говоря, иконопись находилась под запрещением, и иконы были изгнаны из церквей в период времени между 754 и 780 г. (годом смерти Льва IV Хазара); в 785 г. начались попытки восстановления иконопочитания, а в 787 г. состоялся Никейский собор. Если затем некоторые из последующих императоров (Никифор, Михаил Рангаве) таили наклонность к ереси или даже открыто исповедовали ее и эдиктами возобновляли (Лев Армянин и собор в Константинополе 815 г.), то в этот второй фазис имеем не столько борьбу двух мнений и ее результаты в церковных делах и искусстве, сколько хаотическую борьбу двух властей – светской и церковной.[2] Далее, если иконоборство рано стало делом «солдатского» самолюбия, то весь народ (и особенно женщины, даже во дворце) был за иконы и за монахов, из-за них пострадавших; известно, как кричал в злобе Копроним, что не он уже император, а монах; известно также, как возвысилось своею деятельностью монашество, как возвеличились такие

---

[1] Эта прибавка Симеона Метафраста к Житию Стефана Нового, по словам г. Васильевского, не находится [в древнейших списках]. Автор прибавляет: «Большинство икон в византийских церквах были изображения живописные или мозаичные, т. е. не могли быть отделены от стен»: *Васильевский В. Г.* Русско-византийские отрывки // Журнал Министерства народного просвещения. 1877. № 6. С. 296.

[2] См. *Schlosser F. Chr.* Geschichte der bildstürmenden Kaiser des Oströmischen Reichs. Frankfurt a. M., 1812. S. 177, 413; также *Finlay G.* History of the Byzantine Empire from DCCXVI to MLVII. Edinburgh and London, 1853. P. 98-99.

борцы, как Иоанн Дамаскин, патриархи Герман и Никифор и Феодор Студит, которого монастырь, уменьшенный до 12 человек, имел до тысячи человек при Ирине,[1]как даже в первую эпоху переходил народ на сторону узурпатора только потому, что этот чтил иконы.[2] Наконец, в иконоборческой тенденции, только у Льва и Копронима являвшейся в исповедании догмата, соединились отчасти различные развившиеся в предыдущую эпоху еретические мнения (особенно несторианство),[3] деятельность же иконоборческих императоров сосредоточилась в борьбе против главенства и самостоятельности церкви и, втайне у многих императоров, против богатых монастырских имуществ.

Известный Финлей рассматривает иконоборство как борьбу императорской власти и принципа централизации, единения власти духовной и светской, против духовенства. Этот взгляд и преувеличен, и вытекает из той узкой точки зрения западных историков, которая видит в иконоборцах только добродетели, хотя варварские, а в защитниках только пороки византийской цивилизации. Мы укажем только на то презрение, с которым ученое богословие относилось к этой ереси: она шла, по их мнению, из дикого Востока (из Наколеи, по Герману), Лев Исаврянин подчинился влиянию араба, и только по византийской инерции и любви к богословским прениям, а в особенности по причине централизации светской и духовной властей так долго держалась эта ересь, что наконец явились и епископы, воспитанные тремя царствованиями, между иконоборцами, и понадобился собор для уничтожения ереси, впоследствии исчезнувшей бесследно.

Итак, если иконоборство и действовало разрушительным образом на искусство, то это было действие чистого отрицания искусства, и оно не вносило ничего взамен; иначе говоря, мы должны совершенно отвергнуть признание за ним какого-либо внутреннего значения. По всем своим духовным сторонам, т. е. по идеям и зада-

---

[1] *Banduri A.* Imperium orientale. T. II. Parisiis, 1711. P. 599.

[2] Georgii Cedreni Compendium historiarum. T. II. Parisiis, 1647. P. 4, 13, etc.

[3] Ibid. про Льва Копронима сказано, что он был сначала φίλος τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν μοναχῶν.

чам, иконоборство было прямым результатом темных, но сильных движений в древнем христианстве и их страстным выражением в богословии; Ориген, Епифаний, Тертуллиан, а также Кирилл и Климент Александрийские, Лактанций, Евсевий, также Златоуст и многие другие учителя Церкви особенно жарко ратовали, вообще, против языческого искусства как идолопоклонства, против его циничных, развратных и позорных произведений.[1] Иначе говоря, это семитическое и древнехристианское отвращение к идолу, к известным основам культа «эллинов» (т. е. язычников)[2] стало заветною идеею богословов и в неразвитых умах смешивалось с общим враждованием против искусства, тогда как великие писатели IV и V веков старательно различают эти две стороны. Действительно, с VIII в. не делается вновь статуй (скорее потому, что не умели и делали безобразные), но разве Царьград не сохраняет свои античные памятники, и кроме описания Кодина разве не оплакивает их Никита Хониат?[3]

Но главнейшим нашим доводом против внутреннего и положительного значения иконоборства будет самая полемика иконоборцев с защитниками икон, которой не хотели коснуться исследователи. Правда, акты иконоборческих соборов 754 г. (лжеседьмого) и 815 г. не сохранились, ибо были уничтожены, и только в извлечении речей Иоанна и Епифания, т. е. в т. наз. refutationes, приводятся их постановления, общегласящие об идолопоклонстве, смешении свя-

---

[1] *Тертуллиана* De Spect., гл. 23; *Климента Александр.* Protrep., гл. 4; *Оригена* Contra Celsum, гл. 4, 8, 17; *Евсевия* письмо к Констанции Августе.

[2] Прокопий, Anecd. ix.9, где прибавлено, что на них ополчился Юстиниан.

[3] См. особенно статьи: *Heyne Chr. G.* Priscae artis opera quae Constantinopoli extitisse memorantur // Commentationes Societatis regiae scientiarum Gottingensis, Classis historicae et philologicae. 11. 1793. P. 3-38; *id.*, Serioris artis opera quae sub imperatoribus Byzantinis facta memorantur // Ibid. P. 39-62; *id.*, Monumentorum et operum artis antiquae Byzantii ante novam romam conditam recensus // Commentationes Societatis regiae scientiarum Gottingensis recentiores. 1. 1811. P. 39-69. Изв. соч. Кодина «De Signis Constantinop.» / Ed. Becker; *Banduri A.* Imperium orientale. T. II. Parisiis, 1711, и пр. [Scriptores originum Constantinopolitanarum / Ed. Th. Preger. T. II. Lipsiae, 1907].

тых икон с предметом поклонения и пр.[1] Но зато сохранены второстепенные свидетельства: хронограф Феофана, сочинения Иоанна Дамаскина,[2] Германа, Феодора и, главное, замечательнейшие полемические сочинения Никифора против иконоборцев.[3] Из них мы ясно видим, что спор велся исключительно на общей почве, т. е. на вопросе об идолопоклонстве и иконопочитании, о том, что такое изображение, права этого подобия на почтение, воздаваемое оригиналу[4] и пр., и никогда не переходил к анализу характера иконописи, к ее языческим чертам, так как никогда византийцы сами не различали античной основы в языке своего художества,[5] как и происхождения своей цветистой речи проповедей. Главным богословским пунктом был вопрос о человеческом воплощении Сына, о его изобразимости по этому естеству и полемика с докетством, несторианством, манихейством и почитателями Астерия, а существенными основаниями всего спора – толкования текстов Библии и отцов Церкви (особенно Златоуста): иконоборцы читали «οὐ ποιήσεις πᾶν ὁμοίωμα» вместо «παντὸς ὁμοίωμα»[6] и т. д., понимали ложно слова Златоуста о художествах, изречения Мефодия Патарского, Епифания, Феодота против идольских изображений Христа. Вообще же, т. наз. прагматическая часть оставалась главною: приводились в доказательство сочувственные слова об искусстве и иконах у Василия, Григория Богослова,

---

[1] *Labbe Ph., Cossart G., Coleti N.* Sacrosancta concilia. Venetiae, 1728. T. VII. Col. 417, 429-453, 473-504, 506, 508, 510-511. T. VIII. P. 1046.

[2] Три апологетические речи в защиту иконопочитания с разбором свидетельств отцов Церкви и пр. (PG 94), «Аподиктическая речь» (ibid. 95), «Письмо к Феофилу» с историею ереси (ibid. 95).

[3] «О Магнете», «Против Евсевия» (*Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. I. Parisiis, 1852), «Против иконоборцев», «Против Епифанида», т. е. против лже-Епифания, или подделки, приписанной кипрскому Епифанию (ibid. T. IV.). В будущем томе обещается соч. против лжесобора (ibid. T. IV. P. 291). [Nicephori patriarchae constantinopolitani Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815 / Ed. J. M. Featherstone. Turnhout, 1997].

[4] У нас в старину «достоит икону начертати же от ветхих знамений и налепок».

[5] Константин Великий восставал против язычества, и это понятно: *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 622.

[6] *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. IV. Parisiis, 1858. P. 242.

Кирилла и др.;[1] иконоборство было тем именно и ненавистно, что было новшеством, потрясавшим древние предания, истекало из невежественного отношения к обычаям Церкви и потому браталось с дикими для византийца магометанами. Только англиканским богословам может казаться странным и неудовлетворительным ответ патриарха Никифора, вместо всяких доказательств правоты иконопочитания приводившего единственно ссылки на отцов Церкви III и IV веков.

Что иконоборство имело исключительно значение помехи и препятствия в ходе истории византийского искусства, доказывается ближе всего историею миниатюры. Запрещая иконопись, оно отнимало у искусства главнейший его род – живопись монументальную, т. е. ту область, в которой художник находит истинное воплощение своих высших идей, где новая художественная форма получает свое усовершенствование, а старая ясно представляет свои недостатки, где глаз яснее следит за формами тела и рисунком и где краска показывает силу своего блеска и глубину тонов. Вместе с тем иконоборство уничтожило внешнюю опору искусства в виде покровительства и разных заказов, и не до́лжно думать, что если в эту эпоху не расписывались церкви и не делались иконы, то взамен должны были процветать и умножаться изделия мелкие, напр. эмали, работы в драгоценных материалах, миниатюры: в этом производстве отсутствовали заказы, не было мотивов для совершенствования, а чаще и самых материалов, по их дороговизне. Весьма возможно, что иконоборство развило миниатюру, что монах – рисовальщик святых изображений именно здесь находил удовлетворение своему художественному позыву; правда, но верно и то, что великолепные лицевые рукописи делались также для высоких особ, по их заказу или в дар от монастыря, тогда как монастырский обиход довольствовался более про-

[1] См. также любопытные письма св. Феодора Студита: Творения святого отца нашего преподобного Феодора Студита, переведённые с греческого языка при С.-Петербургской Духовной академии. Т. II. СПб., 1867 [Theodori Studitae Epistulae / Ed. G. Faturos. T. I-II. Berlin and New York, 1992], письмо 1-е, 2, 4, 8, 15, 21, 23, 33 (об изобразимости Христа), 36-е особенно и 199-е, 42, 72, 156 и его же Antirrhetica [PG 99].

стыми.

Прямым опровержением догадок о влиянии иконоборства на развитие миниатюры может служить отсутствие ее произведений именно в эту эпоху. Если весь период с VII по вторую половину IX века отличается наибольшею темнотою в истории византийского искусства (как и в самой внутренней истории Византии), то особенно резкий пробел представляет нам VIII стол. Доселе, кроме совершенно голословных указаний на иллюстрованные рукописи VIII века, мы не имеем ровно никаких данных положительного характера, в особенности же не можем по тем, которые намечены, судить о состоянии искусства в данную эпоху. Так, по заключению Лабарта,[1] к началу VIII столетия относится греческое Евангелие Парижской библиотеки № 63,[2] украшенное арабесками в заставках, будто бы в жанре (несравненно позднейшей) живописи, который предписан для церквей имп. Феофилом († 842). Но все эти заставки с птичками и животными и орнаментация канонов с характером грубой резьбы по дереву пользуются простейшими красками в простой иллюминации без моделировки и полутонов и приближаются скорее к общему характеру восточных лицевых рукописей (особенно коптских и сирийских), нежели показывают общее состояние византийского искусства, в эпоху иконоборства будто бы осужденного на каллиграфию. Рядом с художественно стильными произведениями всегда могут являться работы грубые, идущие вразрез с манерою и приемами их, характера народного, иногда примитивные, иногда вспоминающие отдаленную старину. В данной рукописи видим античный пошиб, но уродливо смешавшийся с формами варварскими: колонны, арки, архитектурные украшения, овы и пр. расцвечены зеленою (по преимуществу) или синею водяными красками в главных частях, в деталях же красною и белою (т. е. замена золотой). В растительной орнаментике имеем крупные формы, в животной – изображения голубей и орлов

[1] *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 31.

[2] Привезено с острова Кипра, in 4°. Заметим, что в этом же Евангелии находим *впервые* фигурные инициалы: голубь с масличным листком и благословляющую руку.

не в блестящей, натуралистической отделке византийцев IX–X веков, но в стиле близком ко греко-восточным и даже скифским типам. Итак, не отрицая принадлежности рукописи VIII столетию, мы, однако же, против авторитета Лабарта решаемся заметить, что в ней дано не новое, тонко-каллиграфическое направление, какое создано искусством иконоборческой эпохи и разработано потом в блестящей деятельности миниатюристов периода Македонской династии, но еще реминисценции старого, отжившего, принятого за неимением новых образцов. Иначе говоря, иконоборство и здесь было только задержкою в развитии искусства, но не в силах было направить его на иной путь, чем тот, который уже был намечен VI веком. И, однако же, рукопись эта со своею как бы восточною орнаментикою входит в важнейший разряд рукописей декоративного направления, о котором поговорим в своем месте. Так, мы имеем два сходных между собою греческих Евангелия: библиотеки Британского музея № Add. 5111, относимое к VI и VII в., и Марцианы в Венеции Cl. I, 8, принадлежащее к VIII или IX в.[1] В обоих орнаментика канонов представляет высокий характер стиля процветания в двойных арках с мозаичным рисунком и тисненными по золоту разводами; в тимпане арки – или затейливое плетение, или медальоны с крестами; вместо позднейшей заставки покоем заглавие помещено в золотом кивории или кубуклии; изображения птиц исполнены в широкой и изящной манере; каллиграфия дана здесь в действительно новой форме: послание Евсевия к Карпиану вписано в лазоревый крест мальтийской формы.

Несравненно более проливает света на положение искусства в эпоху иконоборства и непосредственно после него то, что в конце нашего периода, а именно от IX в., мы владеем двумя лицевыми рукописями, исполненными в той огрубелой античной манере, характер которой окончательно определился еще в VI–VII в., как мы заметили прежде. Что могло быть причиною подобного явления, как не то же самое иконоборство, очевидно прервавшее и задержавшее

[1] In 12°. Изображения четырех евангелистов с главнейшими событиями их Евангелий принадлежат в этой рукописи XIII веку и имеют крайне пеструю, позднюю раскраску. И самые листы приклеены.

развитие нового стиля, нами описанного в рукописи Космы? В продолжение этих смутных для государства и художеств веков VII и VIII отсутствие поощрения и самый запрет не могли все-таки уничтожить искусства, но, влияя отрицательно, они ускорили и усилили вырождение прежней манеры, не дав созреть новой. И духовное содержание, и внешняя техника миниатюр в этих лицевых кодексах составляют лишь искажение, изуродование старого; новое является в них грубо и неумело, как чужое и непонятное. Пусть рукописи эти содержат в себе слова и речи отцов Церкви, их миниатюры, однако же, вовсе не соответствуют высокому содержанию и заслуживают более называться иллюстрациями текста, нежели художественными сочинениями, только вызванными текстом; пошлый, декоративный характер этих миниатюр напоминает местами азбучные рисунки предметов и фигур и низводит искусство на степень жалкой игрушки для взрослых. Этому соответствует и исполнение, местами доходящее до пачкотни и везде небрежное; византийская техника внесла сюда лишь неизбежный золотой фон, который притом и служит часто подмалевкою для рисунка; иногда рисунок ограничивается цветным орнаментом по золотому полю. Из красок встречаем чаще красную и зеленую; пурпурная, коричневая и синяя употребляются редко; византийских красок голубой и розовой нет вовсе; всюду золото. Иллюстратор уже усердно помогает себе очерками пером не только волос, черт лица, но и мускулов тела; отделывает их, как в мозаиках X–XI века, красными контурами. Все наиболее тонкие приемы и формы античной живописи здесь огрубели (таковы, напр., формы и цвет нагого тела), и живописец явно с большею охотою пользуется новою манерою, ее уродуя по неумелости: так, при коротких фигурах и круглых моложавых лицах из народа, изображения святителей отличаются длинными пропорциями, темно-коричневым цветом тела и, вообще, строгим иконным характером. Точно так же наряду с деталями и изображениями античного характера и иногда мифологического содержания, композициями краткими и условными, напоминающими декорации катакомб, мы видим множество сцен церемониальных, которых декоративное значение связы-

вается, однако, с поучительно-богословским содержанием. Подобную смесь изображений представляет, напр., особенно резко греческая рукопись речей *Григория Назианзена* Амврозианской библиотеки,[1] относимая у Маи к IX в. Начало каждой речи сопровождается изображением святителя, беседующего, по смыслу речи, с епископами, иереями, монахами, народом и пр.; маленькие фигуры этих групп рисованы небрежно и наскоро; недостатки рисунка не искупаются золотом одежд и утрированным выражением благочестивого внимания. Всякое послание иллюстрируется опять-таки по рецепту: изображается, как оно сочинялось, вручалось для пересылки, получалось и пр.; нередко затем изображается святитель, молящийся по окончании речи и благословляемый Десницею, и пр. Все это назначено уже действовать на зрителя наставительно, пробуждать в уме его почитание высоких образов. С этою же целью и без всякого плана, обсуждения мысли, иллюстрируется и самое содержание речей: события и лица Ветхого Завета, упоминаемые в этих речах, пророки подряд (в казенном византийском типе старцев; исключение составляет лишь Даниил), Моисей (седой, что заставляет нас сопоставить с изображением его на синайской мозаике); Иоанн (молод); Аарон, трое святителей, первомученик Стефан, Иосиф и Иов в царских орнатах и т. д. Любопытен наивный прием отличать фигуры святых и святителей более длинными пропорциями, сохраняя короткие античные для изображения народа и аллегорических фигур. Прием буквенной иллюстрации выражается в пустых, чисто декоративных деталях: в тексте упоминается город, крепость, животные, и мы видим уродливые изображения этих предметов; метафоры и аллегории («конь фессалийский», «жена лакедемонянка», «люди, пьющие воду из Аретузы» и пр.) являются нам в той же буквенной, азбучной иллюстра-

---

[1] 40 речей, в лист, за №№ 49 и 50 в двух томах. Привезена с острова Хиоса. Многие мелкие миниатюры вырезаны; позднейшая рука подрисовывала во многих места тонзуру. Краткая заметка в соч. Маи о Илиаде: *Mai A.* Picturae antiquissimae bellum Iliacum repraesentantes. Mediolani, 1819. P. 31, прим. «Genus picturarum rigidum arteique plane morientis, artis cadaver» и т. п. – такова характеристика миниатюр у Маи. Подробно описано проф. Буслаевым: *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 59.

ции. Правда, Орфей с кифарой на скале еще сохранил свой античный тип, но Гомер – только юноша в короткой тунике, равно как и Кронос и Зевс – оба с секирами и не имеют и тени прежних идеалов. Падение техники способствует еще более глубокому падению самого искусства, низведенного в наиболее жалкую сферу.

Совершенно того же характера и стиля большой греческий кодекс Парижской библиотеки за № 923, не позднее IX в., содержащий в себе *избранные места и параллели* из отцов Церкви. И здесь мы имеем множество мелких иллюстраций, виньеток и пр. по сторонам текста, содержащего в себе 394 листа. То же обилие золота в фоне, одеждах, та же небрежная быстрая рисовка пером по наведенному заранее золотом маленькому полю; толстые контуры, ничем не скрытые, очерчивают безобразно низкие толстые фигуры, уродующие античный образец; те же самые подробности в изображении тела и черт лица; волосы темно-коричневые или голубые для обозначения седины; губы наведены красною, а тени на лице и теле – зеленоватою или даже желтою краскою; контуры тела красные, как в мозаиках. Но при этом низком состоянии техники копируются классические образы VI и VII веков: пророки, святители, отцы Церкви, изображенные в медальонах, убранных жемчугом и представляющих, явно, древние иконы, сохраняют смелые античные типы; царь Давид (позднее всегда стар), Соломон, Сирах, Михей и др. представлены в юном возрасте. Типы народа в античном вкусе, из юных, полудетских фигур. Все фигуры представлены глядящими в сторону текста, который они иллюстрируют, – наивная, но характерная манера. Если фигуры царей и цариц непременно представлены в красных сапожках, а прочие, напротив, исключительно в черных, то это обстоятельство указывает нам на VII–VIII в., когда еще в силе было запрещение носить цвета императорских регалий. Многочисленные виньетки из Ветхого Завета, видимо, избирают сюжеты романически-поучительные: такова история Самсона, жизнь Иова (которой сцены вновь доказывают нам, что цикл миниатюр Книги Иова сложился между VII и IX веком), Навуходоносор, бродящий в виде медведя, рассказ о блуднице

Фамарь с наивно эротическими подробностями (л. 79) и пр. Этому соответствуют и выбор сцен Нового Завета, по преимуществу сосредоточивающийся на исцелениях, изгнании бесов и пр., причем преследуется прямо поучительная цель, а аскетический образ мыслей выражается во множестве сцен мученичества; по силе буквального понимания слов Свящ. Писания (Лк. 10:4) Христос изображается всегда *босым*. Этот аскетически наставительный характер иллюстраций может служить нам наилучшею характеристикою общего литературно-художественного направления в VIII и IX в. и, как увидим, лег в основу лицевых Псалтырей. Сравнительно с этим двигателем мотивы художественные ничтожны и стары: мы вновь встречаем те же жалкие иллюстрации предметов, животных и птиц; к словам Иоанна Златоуста о враче (л. 210) изображен сам врач, он же аптекарь и шарлатан: сидя на высоком стуле перед своею выставкою в шкафу, он мешает какую-то жидкость в чаше, работая перед публикою. По поводу уподобления (у монаха Нила) жития добродетельного и подвижничества атлетическим упражнениям древних изображены атлеты перед царем, нагие и одевающиеся. Но еще любопытнее в отношении к быту и характеру современной миниатюры рисунок, помещенный при параллелях из Василия Великого, Иоанна Златоуста и II Книги Царств 12:20: внутри портика, на высокой полке, на которую ведет лестница, сидит нагой, толстый и пожилой мужчина; правою рукою он расчесывает себе волосы, а левою моется из широкого сосуда; по другую сторону видна сидящая женская, одетая фигура прислужницы; эта наивная иллюстрация изображает царя Давида, утешившегося после смерти ребенка. Подобного рода иллюстрации только формальным образом связаны с античным искусством, отчасти продолжая его традиции, отчасти пользуясь ими в других сферах; но, в существе дела, их появление обязано не художественно-земному и позитивному мировоззрению Помпеи, но тому же суровому аскетизму монашества, который с особенною сладостью изображает сцены мученичества и подвижничества, как и явление грубого цинизма и варварской жестокости. По господствующему взгляду на иконоборство, его появление было отчасти обусловлено антично-

языческим направлением искусства до VIII в.; разумная же цель, достигнутая иконоборством, состояла будто бы в том, что через него характер искусства изменился и потому создал истинно религиозные типы, легшие в основу византийского искусства. Не говоря уже о том, что эти типы уже были созданы и что дальнейшая деятельность искусства ограничивалась более установлением сложных иконографических композиций, мы не видим никакого действительного переворота в характере искусства и в IX в., что и будет доказано анализом его памятников. Но приведенные лицевые рукописи показывают нам ясно, как устойчиво сохраняется античный характер и как мало удержало иконоборство монаха-рисовальщика от его прежней будто бы языческой манеры.

Но эта любопытная черта и справедливость последнего взгляда выясняются окончательно на иллюстрациях *лицевой Псалтыри*, которые сложились в конце этого периода, хотя большая часть кодексов ее принадлежат эпохе XI–XIII столетия. Общее ли настроение умов в современном христианском мире или, вернее, возбуждение под влиянием смут и бедствий всякого рода в Византии, но окончание эпохи иконоборства совпадает с резкою переменою в жизни общественной и духовных интересах. Церковно-монашеская борьба против иконоборческой ереси была в то же время и народною и дала значительный толчок умам; но она же довершила и богословское воспитание нации, сосредоточив в этом направлении умов всю прежнюю приверженность к отвлеченному мышлению. Племенной состав Византийской империи и ее разнообразные соседства, очевидно, способствовали появлению и развитию ересей, из которых многие Финлей справедливо приписывает влиянию Сирии и Армении, Персии и Египта.[1] Возбужденное иконоборством ожесточение православного монашества еще долго чувствуется в соборных речах и поучениях и дает обильное содержание полемическим сочинениям, выходящим из монастыря. Понятно также, что это общенародное,

---

[1] *Finlay G.* History of the Byzantine Empire from DCCXVI to MLVII. Edinburgh and London, 1853. P. 262.

хотя направляемое монашеством, религиозное и еще более того богословское возбуждение должно было с особенным предпочтением остановиться на Псалтыри, которой пространные толкования сделались в эту эпоху главнейшим родом поучительного чтения. Именно этот род рукописей и украшался в эту эпоху чаще всего миниатюрами, и проф. Буслаев в своем анализе происхождения редакций лицевой Псалтыри справедливо замечает, что она представляет Псалтырь толковую или по самому тексту, или по толкующим его иллюстрациям.[1] Красноречивая «Похвала» Василия Великого видит в псалмах и откровение будущего, и повествование о прошедшем, правила жизни и душевное успокоение, посредника мира и верную помощь в ночных ужасах; наконец, «псалмы заключают в себе *все богословие*». И действительно, толковая Псалтырь стремилась совместить в себе все богословско-исторические сведения в живой общегодной форме, назначавшейся для народного поучения. Анализ миниатюр ее покажет, что лицевая Псалтырь была направляема теми же богословами, которые подбирали насущные, интересные или к известному времени идущие толкования из множества оставленных отцами Церкви, но что в то же время, в силу общих причин, в ней преобладал всегда характер *народный*, в котором книжная основа переработана живою современною фантазиею. Нужно ли миниатюристу выразить благополучие человека в прославлении милости господней, перед ним – образ столпника как живое явление современной жизни с ее кионитами и стилитами; «святой праведник» псалма для него – святитель Василий Великий; мы увидим также излюбленные изображения Содома пылающего, Авраама с Лазарем на лоне, Иуды, кинокефалов и пр.; риторические и поэтические обороты являются в реальном образе святого, столпника, людей праведных и нечестивых и пр. – одним словом, все то художественное содержание, пристрастие к которому монашество всегда делило с народом и которое должно иметь первенствующее значение в глазах исследова-

---

[1] См. корреспонденцию профессора: *Буслаев Ф. И.* Из Рима // Вестник Общества древнерусского искусства. № 6-10. 1875. Отд. IV (Смесь). С. 67.

теля старины.[1] Многочисленность этих наглядных толкований была вызвана самою сложностью богословского арсенала и произвела обильный ряд различных мелких изображений, который и составляет т. наз. лицевую Псалтырь.

Что эта лицевая Псалтырь с характером толковой принадлежит периоду, непосредственно следующему за иконоборством, это доказывается как техническими и стилистическими свойствами, так и самым внутренним ее содержанием, заключающим в себе неоспоримо ясные исторические указания на этот период. Миниатюры представляют мелкие виньетки на полях, сопровождающие текст, притом в ближайшем с ним соотношении, как его необходимое толкование, почему иные кодексы дают даже руководящие красные черточки для отыскания места в тексте. Рисунок этих виньеток, небрежно смелый и античного характера, исполняется пером и иллюминуется затем красками, причем моделировка в иных рукописях показывает еще древнейшую простоту, в позднейших же, несмотря на усвоение обычных византийских форм в виде мелочной отделки одежды, шраффировки золотом, зеленоватых теней и пр., все-таки значительно сохраняет свободу исполнения. Композиция отличается живостью, ясностью, пластичностью в группах; движения фигур резки, но не утрированы и близки к естественности. Краски мутны, не блестящи как в византийских миниатюрах IX и X века; их наложение легко, гармонично и чуждо позднейшей резкости; при господстве розовой и голубой краски в иных кодексах встречаем и красную; красивый тип молодых лиц очерчивается обще и небрежно, хотя оконечности и обрисованы хорошо; самая шраффировка золотом и света́ исполняются лишь по пурпурным одеждам Богородицы, Иисуса Христа, царей; остальные фигуры этих особенностей техники не представляют, и глубокие тени их выражены попросту черною краскою. Волосы всегда представляются черными, а мы знаем, как важен и решителен этот признак в раннюю эпоху. Кроме этих основных

[1] Не так смотрят современные риторы-богословы западной церкви, скорбящие о «заблуждениях» этих иллюстраций: *Grimouard de Saint-Laurent H. L.* Guide de l'art chrétien. T. II. Paris, 1873 и даже ibid. указанный взгляд известного Кайэ.

свойств техники, общее впечатление миниатюр, резко разнящихся с живописью кодексов X века, указывает прямо, что оригинал этих Псалтырей сложился еще в эпоху VIII–IX века, хотя самые кодексы, до нас дошедшие, и значительно позднее. Несомненно, древнейший из них представляет *бывш. Лобковская Псалтырь*, ныне г. Хлудова, приписываемая IX стол.,[1] в которой и все указанные черты древнейшей техники сохранились яснее, и моделировка представляет античные формы, хотя огрубелые. Одного времени с этою рукописью *отрывок Псалтыри Парижской библиотеки* (Mss. gr., № 20), чрезвычайно схожий с нею по миниатюрам, рисунку и краскам; свободная компоновка несравненно лучше самой раскраски, что, естественно, указывает нам на копию;[2] кроме голубой и розовой красок, друг другу соответствующих, обильно употребляются зеленая и коричневая, также гармонирующие. К XI веку относится *Псалтырь библиотеки Барберинской в Риме* за № 217 [372], которой миниатюры рассмотрены были проф. Буслаевым сравнительно с Хлудовскою рукописью и подали ему повод указать на существование редакций лицевых рукописей.[3] В этой рукописи, при безусловно античном характере многих иллюстраций, мы видим все недостатки небрежного письма, грязные тона красок и мутно-красное золото. Розовые и голубые одежды – почти исключение, и только в фигурах Иисуса Христа, Богородицы и олицетворений находим античный пурпур. Выходная миниатюра изображает императора и императрицу с их сыном в красных гитонах с золотыми коронами, с лабарумами в руках, причем император держит в левой руке *акакию* – красный мешок, наполненный песком и долженствовавший ему напоминать о греховности всякого чело-

---

[1] Привезена с Афона в сороковых годах; в малую четв., описана Ундольским: *Ундольский В. М.* Описание греческого кодекса Псалтыри IX–XII в. // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 137-153. Догадку Ундольского (с. 149), что рукопись могла быть писана на Афоне, можно считать безусловно неудачною.

[2] Принадлежит скорее X, нежели IX стол. Содержит псалмы 92-136; в малую четверть; без вырезанных миниатюр около 25 виньеток.

[3] См. *Буслаев Ф. И.* Из Рима // Вестник Общества древнерусского искусства. № 6-10. 1875. Отд. IV (Смесь). С. 67 и сл.

века;[1] по характеру жемчужных узоров и орнату, а равно и самому типу бородатого и длинноволосого императора напоминает времена Комненов. Гораздо выше стоит по стилю и богатству содержания *Псалтырь Британского музея* № Add. 19352, содержащая в себе также и древние песнопения и гимны:[2] микроскопический род миниатюр XI века является здесь в значительно более роскошном исполнении, но краски, насыщенные сильною примесью гуаши, лупятся мелким порошком, оставляя слабые желтоватые контуры. По узким полям – рассыпанные на пергаменном фоне виньетки, прекрасной композиции, сопровождаются надписями киноварью и помечаются знаками, относящими миниатюры к известному месту в тексте. Одежда шраффирована золотом; тон тела зеленоватый, в деталях обилие красной краски; отступления от античных форм рисунка являются здесь общим правилом, но еще можно легко проследить различие композиций древнейших от поздних в самой манере рисовки и исполнения: так, олицетворение, аллегории, сцены древнейшего сложения вообще, исполняются все же в общей манере и не имеют мелкой отделки одежд. Рукопись тем важнее, что в ее конце имеется приписъ, указывающая на автора миниатюр и переписчика – «библиографа» Феодора, родом из Кесарии, города Василия Великого, и на 1066 год, время написания кодекса; по началу имени «Студита», т. е. игумна Студийского монастыря (л. 207об.: «ὁ Στουδίτης λέγει»), Пипер указал, что рукопись происходит из этого монастыря, – факт особенно важный для понимания иллюстраций. Из четырех *афонских* кодексов лицевой Псалтыри (Ивера № 59 [Афины НБ 15], Ватопеда № 3 и № 6 [760, 761]) к этому разряду принадлежит рукопись №

[1] У Кодина гл. VI,27: «βλάτιον κώδικι ἐοικός… ὅπερ καλεῖται ἀκακία, ὡς εἴπομεν, τὸ τὸν βασιλέα ταπεινὸν εἶναι ὡς θνήτον» и пр. То же у Симеона Фессалоникийского. См. *Du Cange Ch.* De imperatorum Constantinopolitanorum numismatibus dissertatio. Romae, 1755. N. 12, 13.

[2] Из коллекции Борелля, in 4°. Описана Ваагеном и Пипером: *Waagen G. F* Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. London, 1857. P. 7-21; *Piper F.* Verschollene und aufgefundene Denkmäler und Handschriften // Theologische Studien und Kritiken. 34. 1861. S. 478-488.

20 [Пантократор 61], относимая к IX или X в., – скорее к последнему;[1] по своему стилю и характеру рукопись эта ближе к Барберинской, нежели Лондонской Псалтыри. Из русских Псалтырей замечательные копии греческого образца представляют Псалтырь б. Лобкова, ныне г. Хлудова [ГИМ Хлуд. 3], конца XIII в.,[2] и Угличская лицевая Псалтырь *Имп. Публичной библиотеки*, 1485 г.,[3] в которых греческий оригинал значительно сокращен, особенно в символических изображениях, сделавшихся непонятными, но прочее передано с малыми изменениями и дополнениями. В угличской рукописи поздневизантийский стиль уже освободился от стильной манеры обычного византийского рисунка и показывает простую иллюминацию в толстых абрисах, сделанных пером, причем преобладают краски голубая и красная. Независимо от общего сохранения греческого типа, эти лицевые Псалтыри не внесли в иллюстрацию ничего русского,[4] ограничившись разве в хлудовской рукописи заменою иных сюжетов более привычными и популярными: много сцен из жизни и истории Давида (Пс. 54-59, 61-63), Адам, как образ слабого греховного человека, прибегающего к Богу; Иоасаф молящийся является в Пс. 79, где говорится о лозе насажденной; он же к Пс. 81 обличает князя жидовского и пр. Наконец, характерно то, что из 120 миниатюр славянской Псалтыри г. Хлудова ровно половина изображает Давида, то молящегося, то кающегося и пр., то в разных событиях его жизни, тогда как в греческих кодексах эти изображения сравнительно редки (не больше 25 случаев на вообще большее число миниатюр). Остальные лицевые кодексы Псалтыри имеют иную иллюстрацию и будут нами

---

[1] In 16°. Снимки в альбоме Севастьянова, том 46. Рукопись представляет фрагмент: с Пс. 21-го по гимн Моисея.

[2] Описана подробно: *Амфилохий, архим.* О Славянской Псалтыри XIII–XIV вв. библиотеки А. И. Хлудова // Древности: Труды Московского археологического общества. 3. 1870. № 1. С. 1-28, с атласом рисунков. См. также *Попов А. Н.* Описание рукописей библиотеки А. И. Хлудова. М., 1872. С. 5.

[3] Критический анализ миниатюр: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 201-215, с рис.

[4] Проф. Буслаев замечает, что в Угличск. рукописи нет ни одного изображения из святых русских, надписи – «агіосъ», и пр.: *Буслаев Ф. И.* Указ. соч. Т. II. С. 211.

рассмотрены впоследствии (см. ниже Псалтырь Ватикана № 752 и лат. Эгертона в Британском музее). Все перечисленные нами кодексы представляют развитие одной основной редакции, и древнейшее звено в этом ряду есть, несомненно, греческий кодекс г. Хлудова, хотя эта рукопись и не была, конечно, тем оригиналом, с которого писались последующие кодексы; в свою очередь она пополняется фрагментом парижским и афонским. За ними в ходе развития следует кодекс барберинский и потом лондонский, наиболее полный и даже осложненный. Но так как кодекс лобковский уже был расследован с большою подробностью в нашей археологической литературе,[1] то, не перечисляя всех его миниатюр, мы можем довольствоваться общею его характеристикою в анализе позднейших наслоений.

Известно, как бедно само по себе историческое содержание Псалтыри: понятно, что и миниатюр, изображающих жизнь Давида, менее всех других, и лучше отнести их к другому отделу. Затем вся иллюстрация сводится к двум главным отделам: *историческому* и *лирико-поучительному*. Самый многочисленный отдел сцен исторического содержания из Ветхого и Нового Завета является в Псалтыри с двояким характером: как исторические параллели к пророческим изречениям псалмопевца и как символические конкретные подобия к духовному ее содержанию. Настолько же многочисленны сцены и иллюстрации предметов и лиц поучительно-лирического характера и содержания. Особый разряд миниатюр выделяется элементом *символизма,* или даже представляет аллегорию; наоборот, другие переходят к простым иллюстрированным изображениям предметов.

Таким образом, мы подразделим все миниатюры Псалтыри на следующие отделы: 1) параллели и уподобления к пророчествам Давида, взятые из (a) Ветхого Завета, (b) Нового Завета, (c) истории Церкви; 2) поучительные иллюстрации лирического характера с содержанием, взятым из (a) Псалтыри, (b) жизни, (c) истории самого

[1] Кроме указ. ст. *Ундольский В. М.* Описание греческого кодекса Псалтыри IX–XII в. // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 137-153, характеристика ркп. в ст. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 60, 88.

Давида;[1] 3) миниатюры символического характера и религиозно-нравственного содержания различного происхождения; аллегории и притчи; 4) иллюстрации предметов и лиц с оттенком поучительного или символического характера, основанные на буквенном представлении текста; олицетворения; 5) миниатюры специально иконописного характера. Наиболее многочисленные миниатюры в основной редакции представляют отделы первый и третий, и в них заключается существенное содержание этой редакции; напротив, позднейшие кодексы барберинский и лондонский значительно распространяют отделы второй и четвертый, как имеющие особенную важность в поучительно-религиозном направлении, которое получила в них иллюстрация Псалтыри. Наконец, не более пяти миниатюр древнейшей редакции было исключено этими позднейшими кодексами или заменены другими.

Рассматривая миниатюры по их отделам, мы будем указывать постоянно на текст, к которому они относятся, так как этим определяется главнейшее их содержание, а источником самого рассмотрения будет для нас служить кодекс лондонский как наиболее полный.

Параллели из Ветхого Завета берут не произвольно подходящие к изречениям сюжеты, но указанные различными толкованиями отцов Церкви. Так, к Пс. 20:2 изображение Езекии, венчаемого ангелом, поднятого на щит, с лабарумом в руках и одетого в тунику с лороном, вошло в Псалтырь по толкованию Феодорита, указавшего на историю болезни и выздоровления Езекии после победы над Сеннахерибом; миниатюрист же изобразил вместо того торжественное венчание царя (в Угличской Псалтыри Христос венчает Соломона), которое и было принято впоследствии для изображения подобных случаев. Пс. 104 представляет жертвоприношение Исаака; к Пс. 49 – жертва Авраамова и др.; к Пс. 104 же – история Иосифа; к Пс. 20:10 – изображение в лондонской рукописи Содома горящего, Лота и жены его и пр.; Пс. 41:7 – вознесение Илии. Наиболее же обширные иллю-

[1] Проф. Буслаев в ст. «О византийской символике» Угличской Псалтыри разделяет так содержание миниатюр: 1) буквенные иллюстрации, 2) олицетворения, 3) аллегории, 4) параллели: *Буслаев Ф. И.* Указ. соч. Т. II. СПб., 1861. С. 202-212.

страции имеет исторический Псалом 76, изображающий Исход; также Пс. 77 с изображением чудес, язв египетских; к Пс. 126:1 – столпотворение вавилонское; Пс. 136:1 – на реках вавилонских и пр.; наконец, к песням Исхода, гимнам Исаии, Ионы, Захарии – собственные иллюстрации. Все остальные библейские сюжеты обработаны в манере символической или дают лирического характера сцену, каковы, напр., изображения Авраама с душами праведных на лоне.

Несравненно более значения, как символические параллели к изречениям Псалтыри и как непосредственное воплощение ее пророческих гаданий, имеют события новозаветные, включая сюда и события из истории древней Церкви. Главное лицо этих событий Иисус Христос есть, так сказать, обычное выражение религиозного мышления, любимая фраза иллюстратора; его изображение сопровождает сцены поучительного характера, как ясное для каждого указание всевышней воли и милости. Слова начальные «блажен муж» выражены Христом, благословляющим «блаженного» в красной одежде, и так как по толкованию Василия Великого лишь Бог истинно блажен, то рядом изображена Слава Господня с трояким хвалением «Свят, Свят, Свят». Образ Христа на небесах или икона его в медальоне, являющаяся иногда на небесах или на Кресте, помещается над Моисеем боговидцем (Пс. 89) или над молящимся, кающимся и спящим Давидом (Пс. 3, 6, 7, 9, 15, 37) как осуществление надежд, столь ясно выраженных псалмами; к этому же образу обращается праведный (Пс. 13:2) и им повергается нечестивый (Пс. 100:1); Христос, восседяй на херувимах, внизу которых лики льва и вола извергают пламя, служит выражением славы и торжества (Пс. 9:37, 17:11); перед ним падают ниц народы – три волхва (Пс. 21:30) и пр. Но в общей сумме всех иллюстраций оказывается даже и известный порядок евангельских сцен, составленный главным образом из Страстей Христовых: Христос перед судом, Распятие, Воскресение и Вознесение, которые повторяются намеренно целою сериею несколько раз. Около шести случаев непрерывного следования этих сцен: Пс. 9:33 – Христос полулежащий перед гробом (ὁ τάφος); Пс. 21:18-19 – приготовление к Распятию, Пс. 23:9 – Вознесение; Пс. 34:11 – Христос на

суде (замечательно, что суд происходит перед тремя судьями, Синедрион, как в мозаиках S. Apollinare Nuovo в Равенне; здесь по толкованию Кирилла и Гезихия); Пс. 35:13, 37:12, 38:13, 40:10 – Христа берут воины, Вечеря и пр.; Пс. 43:24 – Воскресение; Пс. 46:6 – Вознесение; Пс. 67:2 – Воскресение; Пс. 68:10.20.22, Пс. 73:12 – Страсти; Пс. 87:6 – Погребение, и затем вновь тот же порядок. Кроме сцен Страстей, наиболее идущие к содержанию Псалмов миниатюры представляют Рождество (Пс. 2; в Углич. Псалтыри Пс. 90), Вход в Иерусалим (Пс. 8:3), Воскрешение Лазаря (Пс. 29:4, в Углич. Псалтыри Пс. 48) – сцена любопытная тем, что в барберинском кодексе изображен луч света, идущий от Христа и заставляющий корчиться «ад», изображенный в виде Силена, от которого улетает по лучу освобожденная маленькая мужская фигура души Лазаря. Любопытна также символическая миниатюра, представляющая Закхея на дереве, жену истекающую кровью и блудницу к Пс. 84. К словам Пс. 33:9 «вкусите и видите» – чудо насыщении пяти тысяч. Крещение (Пс. 28:3, в Углич. Псалтыри Пс. 73) изображено в Барбер. с убегающим Иорданом; оно же к Пс. 113:3, где выражение «море побеже» послужило мотивом для известного перевода этого сюжета с Морем и Иорданом разбегающимися, и к словам «ты стерл еси главу змиев» Пс. 73:13 – в воде змей в крови. Из Богородичных праздников встречаем Благовещение (Пс. 44:3), Введение (Пс. 44:15), любопытную миниатюру сцены, именуемой «Целование Елисаветы» (Пс. 84:11 «милость и истина сретятся»), где под домами видны маленькие фигуры Христа и Иоанна младенцев, также приветствующих друг друга, – очевидно, оригинал употребительного позднее перевода.[1] Подобный же прототип изображения иконописного Богородицы с Младенцем к Пс. 44:1, где самые слова «отрыгну сердце мое» сделались заглавием иконы. Церковно-исторических сюжетов находим сравнительно мало, что объясняется содержанием Псалмов: апостолы проповедующие на тронах различным народностям (Пс. 18:4); история оклеветания женщиною

[1] Рисунок и объяснение в ст. Пипера: *Piper F.* Johannes der Täufer in griechischen Kunstvorstellungen // Evangelischer Kalender. 18. 1867. S. 63.

Григория Богослова (Пс. 26:12), внесенная сюда помимо толковников; Григорий изгоняет Ария (Пс. 33:6-7); Григорий приводит к Христу Тиридата (Пс. 34:1), Симон хиротонизует две фигуры, принимая от них золото, из их волос брызгает огонь, а сзади его – дьявол с черным мерилом (Пс. 68:30); Траян с воинами на террасе дома, ниже – темницы с заключенными Петром и Павлом, еще ниже – ров, где львы терзают святителя (Пс. 94:5). Наиболее интересные сюжеты относятся к истории иконоборства: к Пс. 25:5 миниатюрист изображает патриарха Никифора и преподобного, держащих иконы; далее преподобный обличает лжепатриарха и иконоборцев; иконоборческие епископы изображены с руками и одеждою в крови; под общим именем «преподобного» (ὅσιος πατήρ) разумеется, конечно, св. Феодор Студит. К Пс. 68:27 – известное изображение иконоборцев, ругающихся над иконами Христа, которую они сожигают в варе сосуда. Рядом Распятие – образ Христа-первообраза, вновь поругаемого в Его образе, как говорили современные писатели.

Но для истории христианских художественных идей важнейший отдел рисунков лицевой Псалтыри представляют миниатюры *символического* характера с различным содержанием, и именно этою стороною лицевая Псалтырь происходит из эпохи предшествующей и ею сообщается общий основной тон всей иллюстрации. В этой символической манере выразилось общее отношение к религии в древнехристианском мире; это была та могущественная античная форма, развитием которой жило его искусство; под оболочкою символа приучилось оно постигать все идеи христианства. В то же время лирический и образный язык Псалтыри как нельзя более соответствовал этой форме, и потому лицевая Псалтырь дала иконописи наиболее обильный запас символических изображений. Вместе с тем этот символизм был уделом высшего духовного и религиозного развития, и его замена (см. анализ рукописи Ватик. библ. № 752) пустым и детским натурализмом была падением искусства.

Из множества символических иллюстраций возьмем наиболее любопытные, разделив их на сцены и отдельные изображения. Пс. 21:13: Христос изображен сидящим на горе, которую обступили волы

свирепые, одна фигура – человеческая, в хламиде знатного вельможи, но с рогами; это изображение иллюстрирует толкования Евсевия, Симмаха, Аквилы и др., образно представляя Христа на суде человеческом; волы – это судьи (и грешники изображены рогатыми в Углич. Псалтыри к Пс. 74), а гора – гора Васанская, Божья. Эта гора вместе и Сион, который представляется или в виде высокой башни, в окне которой виден Христос (Пс. 64:2), или в виде скалистой горы, на которой дом с Богородицею и Младенцем (Пс. 77:68-70), или же с иконою Знамения (Пс. 67:16); под горою изображаются Давид, Иеремия, Иезекииль, Даниил или даже Самуил, помазующий Давида, или же сам Христос стоит перед зданием на Сионе, а в окне видна царица Сиона, и гора эта утверждена над адом с низверженным дьяволом (Пс. 101:17). Эта же гора становится и тою скалою, из которой Моисей извел воду в пустыне, ибо на ней в сцене изведения изображен к Пс. 80:17 сидящим сам Христос, а надпись в лондонской рукописи говорит: «ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ Χριστός»; мысль Ф. И. Буслаева, что этою сценою опровергается наглядно мнение известного Де-Росси о символическом отождествлении Петра и Моисея, совершенно верна и подтверждается самою надписью.[1] Любопытна также миниатюра к Пс. 91:11, положившая начало известному сюжету в иконописи, как греческой, так впоследствии, с XII и XIII стол., и западной:[2] единорог (спасшийся от стрелка, чего здесь не изображено, ради символического содержания) ставит на лоно Девы ногу свою; вверху икона Знамения, а внизу Иоанн Златоуст пророчествует о Деве; рог зверя

[1] См. указанную корреспонденцию: *Буслаев Ф. И.* Из Рима // Вестник Общества древнерусского искусства. № 6-10. 1875. Отд. IV (Смесь). С. 70. В Константинополе при Комненах существовал монастырь «Петра» (Дю-Канж не упоминает), так называвшийся, может быть, как скала, с которой воды текут на спасение пьющих: в основе положена та же аллегория. Еще еп. Паулин («Epistula ad Severum», XII) замечает, что эта скала – Церковь. Припомним наконец скалу с четырьмя изливающимися реками и Агнцем, на ней стоящим, в мозаиках.

[2] См. *Piper F.* Die Jagd des Einhorns und der Jäger mit vier Hunden // Evangelischer Kalender. 10. 1859. S. 34-39, где автор указывает появление самого сказания в миниатюре VII века, на толкование же символа как Христа, посланного Богом и вочеловечившегося через Деву, только в Физиологе XI века. Повторено в компилятивном сочинении *Kraus F. X.* Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig, 1872.

«вознесен», т. е. представлен очень длинным. Подобного же характера изображение оленя у источника, св. Евстафия, преследующего оленя с иконою между рогами (в Хлудовской Псалтыри: «φῶς ὁ Χριστὸς εἲς τὸν ἅγιον Εὐστάθην») и пр. Древнейшего происхождения причащение апостолов Христом с Мельхиседеком к Пс. 109:4. Особенного внимания заслуживает миниатюра, иллюстрирующая к Пс. 143:4 притчу о единороге, преследовавшем человека, двух мышах – белой и черной, грызших дерево, на котором он спасся, и стерегшем его падение драконе: известно, какую важную роль играла эта притча как изображение суетности и ничтожности жизни человеческой с ее прелестями в поучительных изображениях в Средние века.[1] Наконец, многие изображения из Нового Завета представлены с особыми символическими деталями: напр., под Благовещением помещается Гедеон; сцена с самаритянкою носит надпись, называющую Христа источником жизни; сцена с Закхеем (Пс. 59:7) сопровождается фигурами истекавшей кровью и блудницы и пр.

Отдельные иллюстрации символического характера показывают еще более античный характер и представляют или простые олицетворения, или вновь сочиненные символы. Замечательно, что олицетворения и встречаются по преимуществу в сценах с символическим содержанием. Пс. 1:3 называет древо, посаженное у потока вод; иллюстратор изображает его со множеством плодов, как древо райское, по толкованию Хризостома; поток представлен в виде двух рек сливающихся, потому что это Иор и Дан, реки райские; они имеют вид двух фигур с урнами, опоясанных лишь по чреслам: одна молодая, другая бородатая,[2] в шапке с золотыми рогами, воспоминание египетских идолов. «Нечестивые, развеваемые ветром» (Пс. 1:4) – юноша-ветер дует в большую трубу. Пс. 8:7 – среди зверей, львов и

---

[1] Литература известного барельефа пармского баптистерия указана у Шнаазе: Geschichte der bildenden Künste. T. VIII. Düsseldorf, 1869. P. 262. См. также статью профессора Буслаева «Общие понятия о русской иконописи» // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 80-83.

[2] См. изображение из Гомилий Иакова Vatic. gr. 1162. Также в Псалтыри Угличской: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. Рис. 6.

пр. юная женская фигура с длинною лавровою ветвью, перевязанной красными шнурами, и в короне, изображает Еву, владычицу земли. В славянской Псалтыри Хлудова есть фигура, олицетворяющая пророчество в скорбной задумчивости о Страстях Христовых.[1] Аллегории – этот превращенный вид символизма – являются в лицевой Псалтыри, по большей части, в зависимости от буквенного иллюстрирования текста, а также от привязанности к притче. К Пс. 5:10 истина, улетающая с земли, изображается в виде человеческой фигурки, поднявшейся из уст двух человек и возносящейся к Христу.[2] Стремление души к Богу представляется в виде оленя, стремящегося к источнику водному. Иногда подобные аллегории тесно связываются с буквальным воспроизведением места; так, напр., в славянской Псалтыри г. Хлудова место Псалма 129 «из глубины воззвах к Тебе, Господи» изображается так: перед темным вертепом, из которого он вышел, стоит Адам, коленопреклоненный и воздев руки; этот вертеп, жилище первого человека и первое вместилище Богочеловека – очень знаменательная подробность.[3]

В кодексах барберинском и особенно лондонском играют важнейшую роль иллюстрации *лирико-поучительные*, которых содержание, заимствованное непосредственно из жизни обыденной, а равно и духовно-монашеской, направлено к прямому наставлению читателя простого, нуждающегося в обильной проповеди и непосредственном поучении. Их основание дано в высшей поучительной литературе VIII и IX века; назовем Иоанна Дамаскина, Германа, Андрея Критского: Герману принадлежит «Гомилия о конце жизни», Андрею – «Гомилия о жизни человеческой и смерти», также «о мытаре и фа-

---

[1] *Амфилохий, архим*. О Славянской Псалтыри XIII–XIV вв. библиотеки А. И. Хлудова // Древности: Труды Московского археологического общества. 3. 1870. № 1. С. 9 (за № 16).

[2] То же в Угличск. Псалтыри к тексту «Несть в устнех» и т. д., но там же и продолжение текста («гроб отверст гортани их»): внизу изображен самый гроб. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 203.

[3] *Амфилохий, архим.* Указ. соч. С. 22 (№ 99).

рисее» и пр.,[1] обильно черпающие из Псалмов или даже их перифразирующие; слова о добродетелях и пороках учеников Дамаскина: Антония Пчелы, Феодора Абухары и пр.[2]

Начальная миниатюра изображает, напр. (в лондонской рукописи), «совет нечестивых» в виде светского собрания: на богатом кресле женщина сидит посреди двух юношей, но позади их ждут жертвы два черта; так передано толкование Василия Великого, которое говорит о пути сладострастия, о собрании развратных; в барберинском кодексе миниатюра изображает трех уговаривающихся еретиков. Далее находим множество миниатюр, изображающих праведника (δίκαιος), преследуемого нечестивыми (ἀσεβεῖς), они стреляют в него, он же молится образу; или ангел рвет язык нечестивому (Пс. 11:4); ангелы гонят грешников, но Христос их принимает; нераскаянных грешников попаляет огонь; сатана заключает их в свои объятия (Пс. 9:18), и пр. Лондонская рукопись наполнена затем миниатюрами особого сложения, в котором легко усмотреть позднейшие принципы монашества, ставшие на первый план; их задача – прославление милостыни и поощрение милосердия в разнообразнейших фактах этого скудного сюжета, над которыми изощрялось остроумие рисовальщика. Ангел берет под свою защиту нищего (Пс. 9:19); нищего хватает волк (Пс. 9:29); богатый прогоняет бедняка пикой, а Христос берет его за руку (Пс. 13:6); Иоанн Милостивый раздает нищим деньги (Пс. 21:27); люди, для которых нет скудости, – монахи (Пс. 33:11); «милостивый» (или, в Барбер., ἐλεημοσύνη – милосердие) раздает деньги, а из венца его растут колосья и ветви. Сюда же относятся все изображения благочестия (Пс. 70:9: ὁ παλαιὸς γέρων с ангелом), кончины праведника и грешника, беззаконных (ἄνομοι); идолопоклонников (Пс. 105:38): отец приносит в жертву дочь (не память ли об Ифигении?), а пролитую кровь поглощает идол на колонне в виде дьявола; здесь же начало и всем поучитель-

---

[1] PG 97-98. Гомилия Андрея составлена по Псалтыри и Экклезиасту, полна экстаза и аффектированных мест: человек есть цвет однодневный, тень бегущая, образ Божий и животное, и пр.

[2] *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca. T. IX. P. 744. T. X. P. 367.

ным изображениям искушений Антония (Пс. 108:24) – образ пренебрежения прелестей мира и спасения от погибели. Молитва в виде Адама, Моисея, Аарона и Самуила, слава Божья во Святых; мученики; точно так же изображения ангелов, демонов, диких грешников, праведников, людей с крестами и пр. служат обычными фигурными приемами для выражения отвлеченных мыслей.

Иллюстрации предметов, следуя бедственному для искусства направлению, сочиняются в лицевых Псалтырях по бедному шаблону и редко представляют какой-либо интерес; живописец изображает буквально врата небесные, Ковчег Завета, лозу виноградную, идолов; местами они примыкают к лирическим и поучительным, местами же и к символическим изображениям. Любопытнее других те, которые взяты из древнейших лицевых рукописей: из Космы взято изображение захода солнца за гору (δύσις) к Пс. 49:3 (солнце в виде бычьей головы);[1] сзади Моисея в Исходе идет день (ἡμέρα) – женская фигура в изукрашенном хитоне и нимбе (Пс. 77:14). Антиподы – из Космы (к Пс. 103:8); вселенная – оттуда же (Пс. 101:26); идол Венеры, держащейся за сосцы, – к Пс. 95:5. Подобного рода античные изображения солнца, рек; к Пс. 57:8 – врач прыскает водою в пасть змеи.[2] К словам «ты переплавил нас» (Пс. 65:10) – две фигуры клириков (σιμανίτες, παπάδες) в голубом и розовом подире с молотками. Грубейшая мазня изображает мучеников и различные детские иллюстрации – сцены мученичества.

Рукопись Британского музея предлагает, наконец, особый разряд миниатюр, которые, принадлежа по характеру или назначению своему к поучительно-лирическим изображениям, представляют отдельных святых, порознь или в группах, почти к каждому псалму, как только позволяет это текст. И в этом отделе мы легко можем проследить тот народный характер, который направляет монашеское книжное знание. «Господь хранит дивно святого своего» (Пс. 4:4):

[1] См. иллюстрацию Космы «убывание солнцу луча»: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 206. Рис. 15.

[2] Угличская Псалтырь: Там же. С. 206. Рис. 12.

изображен столпник (есть и в хлуд. рукописи), он же служит далее (Пс. 24) выражением беззаветного христианского самоотречения. Праведник, обращающийся к Богу (Пс. 6, Пс. 19:1), представляется в виде Василия Великого за аналоем со свечою или молящегося. Пс. 15:3 упоминает «святых на земле»: толковники единогласно указывают на апостолов как на непосредственных наследователей Господа на земле; для иллюстратора это – три главнейшие святые церкви греческой (и отчасти, Солунской области) Григорий Богослов, Дмитрий и Георгий; еще чаще является Златоуст, пользовавшийся особым почитанием ученого монашества, также св. Афанасий (Пс. 16:7), Харитон (Пс. 22:2), затем Алипий, Аверкий, Артемий, Авксентий, Арсений, Амфилохий, Алексий Божий человек; Онуфрий, Даниил и Пантелей (Пс. 110:3) и пр., причем в выборе, по-видимому, руководились столько же почитанием местных святых, сколько и благочестивым старанием почтить всех святых по алфавиту. В русской редакции к Пс. 91 встречаем часто великого Онуфрия «яко финикс» среди пальм на горе, в которой также течет река, как новый источник, подобный чудесной воде Моисея в пустыне; так же изображается и Павел Фивейский пустынник, а к Пс. 103 прямо изображены ручьи, текущие с гор, как символическая подробность.

Непосредственным доказательством того, что рассмотренные нами рукописи лицевой Псалтыри представляют самые замечательные и чистые образцы древнехристианского символизма, развитого Византией и легшего в основу иконописи как общий философский взгляд, служит появление уже в XI в. таких иллюстраций Псалтыри, в которых пустая, бесцветная манера, покинув образцы VIII–IX века, показывает полную неспособность создать что-либо новое в прежнем направлении. Подобную пустоту сюжетов, в которой кроме обычных приемов буквальной иллюстрации нет никакой работы мысли, никаких идей и только игра внешним символизмом, не идущим далее надписей (напр., миниатюрист, изобразив Давид пастухом, надписывает «ποιμὴν καὶ τῶν ἀνθρώπων») да немногих аллегорий, встречаем в любопытном кодексе Ватиканской библиотеки за № 752. Этот кодекс, в двух томах в лист, всего 976 листов, напоминая

чрезвычайно известный Октотевх той же библиотеки, наполнен миниатюрами и остался, однако же, *неизвестен* всем исследователям, доселе изучавшим миниатюры ее. Но какое горькое разочарование готовит рукопись тому, кто, судя по ее первому виду, увлечется надеждою встретить интересное содержание! Рукопись может быть определена приблизительно даже по времени, потому что расчисление Пасхи и прочих праздников в начале ее, в 32 медальонах на 4 листах, начинается с 6567 года, т. е. 1059 г. по Р. Х. И по стилю рукопись очень близка к Октотевху; фигуры миловидны, отлично рисованы светлыми красками; композиции сложны и довольно искусны; миниатюрность размеров иных соперничает с Евангелиями. Как в позднейшее время в русских Псалтырях, так и здесь наиболее многочисленный отдел сюжетов изображает Давида молящегося, поющего или изрекающего пророчество; иногда кающегося царя принимает Христос, причем архангел представляет его как заступник; еще больше миниатюр из жизни Давида; наоборот, сравнительно немного сцен аллегорических, в которых участвует Давид: таковы собеседования Давида с толковниками, св. Сильвестром и пр.; причащение Давида от рук святителя; сослужение его перед алтарем и пр. Символические сцены явления Христа следуют различным подробностям богословских толкований, напр. при поучении народа Писанию сынами Кореевыми присутствует Христос, или Он сам читает Свящ. Писание, или же Он крестит иудеев (!), что обозначено и надписью, в высокой мраморной купели и пр. Оригинальных сюжетов в этой массе миниатюр немного: выходная первая миниатюра (Πρόγραμμα εἰς Δαυὶδ τὸν προφήτην) представляет Давида играющего на скрипке,[1] около него – музицирующие фигуры; Иосиф возлагает венец на Мудрость и Пророчество (ср. ниже миниатюру парижской Псалтыри № 139). Христос на престоле Славы, в золотых одеждах, окруженный ангелами, ниже – Этимасия с надписью ἡ δευτέρη παρουσία посреди святителей: перевод Второго Пришествия, кото-

[1] А не на лире; тот же инструмент, но по ширине близкий к гитаре, на выходной миниатюре слав. Псалтыри Хлудова.

рый окончательно подтверждает мысль Дюрана, что изображение престола, уготованного на земле, имеет символическое значение представления Страшного Суда.[1] Странная, аффектированная миниатюра представляет Христа, который обнимает излечившихся от демонов. Другая миниатюра Страшного Суда воспроизводит описанный рисунок из Космы Индикоплова: Христос «под облаками» в миндалевидной глории, кругом – иерархи и евангелисты, а ниже – Адам и Ева по краям адской горы и мертвые, подымающиеся из гробов; их саваны цветные, как покрывала у невест. Из олицетворений любопытна фигура Ἀπαλλαγή, Освобождения после покаяния.[2]

Но существенная сторона иллюстраций лицевой Псалтыри – символические параллели – перешли и в позднейшие кодексы, напр. латинские XII и XIII веков.[3] Один из самых замечательных, богато украшенный кодекс т. наз. Псалтыри Эгертона в Британском музее, писанный в Иерусалиме для Мелизенды, дочери короля Балдуина, содержит в себе более 20 больших миниатюр, иллюстрирующих весь Новый Завет, от Благовещения до Успения Богоматери и Славы Господней, в византийском иконописном типе. Выходною же миниатюрою служит притча «наг был и одели меня» и пр. Другая латинская толковая Псалтырь в Валличеллиановой библ. в Риме за № E.24, XII или XIII в., также содержащая песни, символ веры, святцы и пр., кроме обычных выходных миниатюр с Давидом, поющим псалмы и сочиняющим, дает изображения Спасителя мира во славе, с евангелистами, благословляющего *по-гречески*, и затем, к псалмам – сцену

---

[1] *Durand P.* Étude sur l'étimacia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne. Chartres 1867.

[2] [Рабочая заметка Кондакова на поле книги:] Также греческий список толковой *Псалтыри Ватиканской библиотеки* № 342 в 16-ю долю листа, XII века и латинский *кодекс Псалтыри* в *Лаврентианской библиотеке*, XI-XII в.

[3] Наиболее поздний образчик сможем указать в латинской Псалтыри Барберинской библ., XV в., № 323 [585] (delicium кардинала Виссариона), с богатейшими миниатюрами. Сюжет обработан в стиле современной итальянской живописи, но по содержанию примыкает к латинским Псалтырям XII–XIII в. Они взяты по преимуществу из Нового Завета, причем чередуются с аллегорическими образами. К стиху «возсядь по правую» изображен Саваоф, сажающий рядом с собою Сына, а внизу – Благовещение и птица на гнезде, питающая своих птенцов, и т. п.

Тайной вечери, Воскресения в форме Сошествия во ад, агнца и др., в византийском стиле. Если в основе лицевой Псалтыри мы имеем наиболее яркий образчик продолжительного сохранения всех форм и свойств античного искусства, воспринятые миниатюрою в первый период развития византийского искусства, то анализ позднейших ее кодексов показал, что античный характер ограничивался в них почти исключительно известными сторонами представления и только слегка проявлялся в удержании оттенков древнейшей манеры. Между тем всякий период искусства характеризуется прежде всего художественной формою, и манера представления, будучи более устойчивою и менее чувствительною к влиянием времени, не может служить к полному определению эпохи. Мы найдем и в сл дующем периоде византийской миниатюры много античного элемента в замысле, идеях, повторении заветных приемов и композиций (см. описание ркп. Ватиканского Октотевха), исполненных в стиле поздневизантийском. Поэтому анализ художественного движения в описанную нами эпоху будет неполон, если мы не рассмотрим ее связей с последующим периодом по самым свойствам художественной формы, или стилю.

Между многими греческими лицевыми рукописями IX века мы могли бы выбрать несколько, отвечающих подобной цели: парижскую Псалтырь № 139 Вааген относит к античному искусству, равно как исключает и другие рукописи из области искусства византийского; другие указывают на парижский кодекс Григория Богослова и пр. Но счастливая случайность сохранила нам и одну рукопись VIII–IX века, удовлетворяющую вполне нашей задаче: отрывок *Евангелия* Имп. Публичной библиотеки № 21.[1] Весь характер уставного письма, отсутствие заглавных букв указывает на VII или VIII стол.; богатство и монументальность иллюстрации, покрывающей страницы рукопи-

[1] В лист. Краткое описание миниатюр: *Амфилохий, архим.* О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях Императорской Публичной библиотеки, одной рукописи 1072 года библиотеки Московского университета и одной из библиотеки г. Норова, хранящейся в Московском публичном музее. М., 1870. С. 9-13. Автор брошюры относит рукопись к X в.

си фигурами крупных размеров, напоминает ркп. Космы; с другой стороны, каждая миниатюра (всего 16) представляет отдельную картину и окружена рамкою с гирляндами и другими орнаментами, как делается в X–XI вв. Формы тела, манера его представления чрезвычайно близки к Евангелию Рабулы, даже контуры часто обрисовываются черною краскою; волосы делаются белокурыми или пепельными, а у Христа – черноватыми, и самый тип Христа аскетическою суровостью напоминает близко строгий образ из ркп. Космы. В то же самое время, миниатюры нашей рукописи по всему стилю представляют безусловный византизм, как он сложился в IX и X вв.: узаконенные типы с мрачным выражением физиономий, даже крайняя худоба оконечностей, условность драпировки в больших изображениях трех евангелистов, представленных уже за аналоем с Евангелиями и свитками, в глубокой задумчивости; то же говорят самые краски, господство голубой и розовой, вся манера иллюминовки густою гуашью, скрывшей подмалевку. Главное же внимание останавливает на себе композиция сюжетов, данных в форме переводов, столь известных в иконописи X–XI вв.[1] Так, первая миниатюра, изображающая *Анастасис* под видом Сошествия во ад, представляет не только все формы этой композиции – Христа, стоящего на поверженном сатане (обнаженном старике-селене) и извлекающего Адама и Еву, но и известную группу предстоящих слева Давида, Соломона и других ветхозаветных праведников; древность миниатюры выдается лишь желтыми таблионами на царских хламидах. Того же типичного рисунка миниатюры, изображающие: *Умовение ног* на Вечере (где все апостолы одеты в пепельно-голубые гиматии, а Христос поверх антично-пурпурного гиматия имеет белый передник); ангела, возвещающего *Воскресение*; *Явление двум женам* (χαίρετε); последнее *благословение* апостолам (ἡ προσκύνησις), в котором Христос стоит на

---

[1] Лучший комментарий к ним находим в речи Иоанна Дамаскина в защиту икон (PG 95:314), где он высчитывает евангельские сюжеты, *изображаемые* в его время на иконах: Воскресение – Христос в аду освобождающий Адама, Рождество с обстановкою из миниатюр и пр. Также описывает любопытную икону Ветхого Завета от Адама до Рождества.

подножии среди преклоняющихся 12 апостолов[1] в пышной манере лицевых Евангелий XI века; *Пятидесятницу* (ἡ πεντηκοστή) с группами народов; *Преображение* (от которого сохранился только низ), представленное как картина с темным фоном скал, и другие. Напротив того, некоторые из миниатюр сохранили древнейшие переводы или черты композиции простой и свободной. Таковы, напр., два рисунка сцены *Брака в Кане* Галилейской (ὁ γάμος): за столами, расположенными триклинием, возлежат различные лица, а Христос, на конце сидя, беседует с Матерью; кругом фигуры смущенных гостей; ниже Он же совершает чудо превращения,[2] прикасаясь к большим сосудам жезлом своим, как гений-чудотворец античного мира; потому же Он изображен здесь и юным, с легкою опушающею бородкою; и типы присутствующих слуг, и их костюмы – античны, а на груди их хитонов еще идут две полосы до груди, как в Венском Бытии. В *Явлении Христа ученикам* («Фомино неверие»), наряду со скудостью и черствостью византийских поздних типов, схематическою драпировкою, мы находим также вполне античную моделировку, сильное выражение характерных морщинистых лиц и оживленные группы. В *Тайной вечере*, интересной по близости своей композиции с мозаикою Св. Аполлинария Нового в Равенне, видим Христа, возлежащего слева, и Иуду, сидящего справа; одною рукою он прикасается к чаше с двумя рыбами, а другую подносит ко рту; при этом все апостолы протягивают руки к Христу, и эта манера выражения их протеста гораздо живее того обычного приема, когда фигуры апостолов представлены сгруппированными попарно и обернувшимися друг к другу.

L'époque des troubles iconoclastiques est la plus obscure dans l'his-

---

[1] Сличи древнехристианский перевод этого сюжета, известный под названием «Christus legem dat», и позднейший, где группы апостолов изображаются расходящимися на проповедь: мозаика трибуны в триклинии Льва в Латеране, ныне копия (рис. в соч. *Alemanni N.* De lateranensibus parietinis. Romae, 1756. P. 30. Tab. iii).

[2] Замечательно сходство миниатюры с рельефом на переплете оклада миланского Евангелия VI в. [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 119]. Надпись на нашей миниатюре: ὁ Χριστὸς ποιῶν τω (sic) ὕδωρ οἶνον.

toire de l'art byzantin : le manque presque complet des ouvrages, même menus et insignifiants, l'inconnu de la direction que prendra l'art après avoir [*sic*] sorti des embarras théologiques et de vacarme des disputes politiques ; les entrelacements de nations différentes, ayant modifié jusqu'aux entrailles de l'Empire byzantin ; toute sorte de difficultés pour les recherches historiques sont augmentées par le caractère même de l'époque, qui n'est que provisoire, propédeutique.

Au fait, si nous trouvons avec raison dans la période *ancienne de l'art byzantin* aux V–VII^e^ siècles la prédominance et le développent du modèle *antique (grec)*, et si ensuite, passant par l'époque des troubles, nous rencontrons à la fin du IX^e^ s. et pendant trois siècles suivants (X–XIII) l'art spécialement *byzantin* (ou postérieur), nous sommes naturellement obligés de nous demander, comment s'est opéré ce changement en général. Et aussi il nous faut savoir cela non seulement dans les conditions sociales, mais au fond de l'art lui-même.

En niant l'existence des directions certaines, données soi-disant à l'art par l'influence de l'hérésie iconoclastique, nous avons reconnu en même temps, que cette époque de la transition a eu une influence négative par cela même, que l'art a été obligé de rompre avec son système antique. Si les siècles X^e^ et XI^e^ se seront encore une fois remplis de copies des mss. anciens, il y aura dans elles une tendance artistique toute différente. Et tous les efforts des peintres de la cour et des miniaturistes ne sauront vaincre cette tendance dominante, quelque brillantes que fussent les œuvres pseudo classiques qu'ils produisent. C'est une tendance décorative, qui a essentiellement modifié le domaine de l'art, en lui diminuant le côté expressif et en faisant de tout le *genre ornemental.*

Et pourtant au milieu de l'époque iconoclastique, nous avons rencontré cette rédaction du Psautier populaire, commenté dans les illustrations, où le goût national s'est exprimé dans la richesse des idées nouvelles et pensées intimes, mais dans des formes si simples et claires. Ce modèle aurait dû, ce semble, conduire la pensée artistique au fond du sujet pris et contribuer beaucoup au développement des problèmes sérieux de l'art chrétien. Les froides images décoratives du modèle antique auraient dû être animées par la chaude haleine de l'art populaire, devenant per-

sonnel[les] et se remplir d'expression.

On pourrait aussi croire que [les] espérances, conçues à l'époque de la défaite de l'hérésie et du triomphe définitif des orthodoxes, guidés par St Théodore Studite, se réaliseront bientôt, que l'art maintenant libre et victorieux ira désormais à instruire les masses ignorantes, éclairer la foi des hommes, agir sur le cœur et développer en lui l'amour de Dieu et de ses saints.

Pourquoi ces espérances furent-elles vaines et pourquoi, au lieu d'exprimer l'âme dans l'art, d'y cultiver ce sentiment intime de l'idéal, la peinture byzantine entra-t-elle résolument dans la voie des formalités et des décors et se borna à ne donner pour les idées que des variantes théologiques et bornées du même thème? Pourquoi au lieu de sentiment sincère, la peinture des XI–XIIe s. n'offre-t-elle qu'un cliché de quelques expressions convenues et nous parle d'une langue fade et doucereuse? Pourquoi, enfin, l'art byzantin au lieu de présenter librement et largement ses pensées, s'est-il hâté de défigurer même ce qu'il possédait, ces clichés et chablons conventionnels, d'abaisser, en un mot, ce pour quoi il avait si longtemps et ardemment combattu, quand il a passé des images si imposantes, quoique sèches des mosaïques de Ravenne et de Thessalonique, aux émaux minutieux et à l'ornementation microscopique des rinceaux et des initiales figurées des manuscrits de don et de parade, qui enferment dans des formes des bibelots les sujets, pour lesquels on a tant demandé la vénération? Cela n'a-t-il été, comme on le dit, que l'effet des habitudes, prises par l'art pendant la disgrâce des temps des troubles, ou bien cela provient du caractère national, prévalu dans l'Empire byzantin? Ou plutôt des autres forces nationales entrées alors en lice ont-elles contribué à faire entrer ces habitudes au cœur même de l'art vieillissant, qui n'avait pas de force pour changer son modèle antique?

Bien que les réponses à ces questions ne puissent être faites avant qu'on ne soit en possession complète des matériaux de l'activité artistique aux IX–XIIes s. et de leur critique suffisante, nous croyons, qu'une solution même approximative devient indispensable, parce qu'elle contribue à rendre l'intérêt aux arts du moyen âge, si longtemps négligés. C'est bien

peu – les témoignages historiques que nous possédons sur [...].[1]

V.

Итак, первый период византийского искусства, слагаясь из эпохи собственного процветания и смутного времени искусства, представляет сам по себе нечто целое и имеет характер, проведенный на протяжении нескольких столетий. Мысли и формы, в этот период созданные, питали искусство эпох последующих, переходя далее вместе с теми художественными сферами, в которых они появились. Античная красота формы и глубокий смысл символического содержания отличают собою это искусство во всех его произведениях, до простейшей лицевой рукописи, идут совместно, не отделяя парадных иллюстраций, изготовленных для императорского двора, и убогих, но глубокомысленных рисунков восточного монаха. Как ни гибельно действовали смутные времена, этот характер искусства продолжал бы существовать, если бы наступление блестящего политического состояния Империи не вызвало вновь оживления искусства в конце IX в. и не положило таким образом основания новому периоду, который можно бы назвать *периодом вторичного процветания* византийского искусства и миниатюры.

Как и первый период, он продолжается три столетия: с конца IX по конец XII века; его начало – эпоха блестящего состояния миниатюры, в конце его наступает падение, ведущее к окончательному разложению художественных форм в течение XIII–XIV веков.

Блестящее состояние искусства в этот период стоит в теснейшей связи с политическим процветанием Империи, и как она сама в эту эпоху, перестав быть римскою или всемирною, становится византийскою, так и искусство специализуется в своем характере и возводит местные свои отличия в основной принцип. Вместе с тем процветание самого центра, ядра Империи в этом периоде разливает благосостояние и на окраины ее, и блеск художеств Византии распространяется на области Малой Азии и острова Средиземного моря,

---

[1] [Часть авторской рукописи утеряна.]

в Калабрию и Сицилию, а в конце периода – в Венецию и по всему Западу; но во все эти местности искусство является уже готовым, окончательно сложившимся; его содержание отлилось в столь прочные формы, что не принимало уже в себя ничего извне и не допускало влияний местных и племенных. Но именно в силу такой отвлеченности искусство византийское и получило характер общегодности для самых разнообразных народностей, входивших в состав Империи или ее окружавших. Миниатюры цареградских рисовальщиков служили колодкою не только во всей Империи, но и в отдаленной Грузии и Армении, и разве только глухие местности Сирии и Египта еще хранили свой народный характер. Благодаря этой же способности к безусловно-систематическому обобщению, византийское искусство воспринимало в эту эпоху и различные могущественные восточные влияния, не потерпев от того существенных перемен. Основной тон и направление давали отныне двор и многочисленные монастыри Константинополя; гораздо позднее начинается деятельность Афона; мозаики Сицилии, Неаполитанской области, Св. Марка в Венеции и Св. Иуста в Триесте переснимались с рисунков, исполненных в самом Константинополе: вся техника их почти безусловно тождественна, и мелкие отличия обусловливаются лишь местными особенностями техники или же ее богатством. Главнейшее внимание обращалось на усовершенствование техники различных художественных производств, и согласно с общим направлением, между ними разрабатывались наиболее блестящие: мозаика, эмаль, миниатюра. Техника этой последней дошла до той степени совершенства, до какой она доходила лишь в XVI в. под руками знаменитого Кловио. Густая гуашь накладывалась толстыми слоями, наподобие эмали; ее быстрое высыхание не дозволяло никаких поправок и требовало от художника опытности и полного владения всеми художественными средствами. Миниатюра исполнялась самыми светлыми красками, и самая тонкая моделировка дробила краску на множество тонов, повсюду рождая нежные переходы и гармоническое слияние; никогда краска не имела столь первенствующего значения, и ей в жертву приносились самые идеи и характеры; художник, казалось, представлял себе все в

розовом цвете и лазурном сиянии; все высокое, великое покрывалось для него пурпуром; нежный кармин выделял детали, а самая картина была заткана тонким флером полутонов. Смягченный нежными красками и дрожащею лазурною дымкою скалистый пейзаж Босфора становится неизменным фоном картины. В иззубренных линиях его утесов и тонком рисунке различных ползущих растений, богатым и пестрым ковром устлавших почву, выражается та же игра формами природы, как и причудливое переплетение растительных и геометрических орнаментов во фронтисписах или заставках. Эта же забава формами, небрежение рисунком дали и особый жанр миниатюры, появляющийся в X и преобладающий в XI и XII вв., который можно было бы назвать собственно *миниатюрным* жанром: так крошечны бесчисленные фигурки этих рисунков. Красота античного пластического рисунка кажется недостаточною, и мягкое изящество не соответствует прежней широте и свободе. Игра линий и декорация в заглавных буквах разрастается с течением времени в обширную систему, производит множество разнообразных видов, столь же замечательных по изяществу, сколько и любопытных по орнаментальным формам, и эти формы имеют свою особую историю развития. В рукописях IX столетия заглавные буквы являются в новом растительно-суставчатом сложении, и их оригинальные формы усиливаются гармониею золотой сердцевины и голубых окаймлений, что делает их похожими на эмалевые работы; позднее растительные формы берут перевес над геометрическою, заполняя контуры пестрыми цветами; с IX в. начинаются уже и звериные, причудливо переплетающиеся фигуры, своим определенным характером настойчиво доказывая, что звериная орнаментика романского искусства имела свой прототип на византийском Востоке. Специальность XI и XII века составляют микроскопически мелко отделанные «антропоморфические» буквы с поучительным содержанием, птицеобразные (орнитоидальные) и пр. Мы увидим затем, с каким великолепием и изяществом украшались выходные листы рукописей, назначавшихся для императоров, сколько труда, уменья и воображения полагалось в декоративную орнаментацию канонов в Евангелиях и в разнообразные

рисунки заставок, какие невероятные ухищрения были нужны, чтобы варьировать бесконечно одну и ту же композицию утомительно тождественных сцен, как богата и изящна была, одним словом, внешняя сторона художества в данную эпоху.

Но этот внешний блеск, ослепляя на время, не в состоянии заставить нас закрыть глаза на печальные судьбы самого внутреннего развития. Многочисленные и глубокие причины, заключавшиеся в самом характере нового периода византийской истории и внутренней жизни Империи, рано прерывают развитие; движение искусства с давних уже пор, т. е. непосредственно после эпохи иконоборства, заключалось лишь в разработке идей и форм, созданных эпохою процветания. Освобожденное искусство вернулось к тем же принципам, которыми оно жило до иконоборства, но, не понимая их и ища угодить новому духу, оно мельчило их и превращало в бессмысленный, случайно сложившийся шаблон. Историки византийского искусства, пораженные классическим изяществом некоторых лицевых рукописей IX века и щегольскою отделкою других и замечательных эмалей, называют этот век эпохою процветания этого искусства или даже выделяют эти памятники из отдела византийского и переносят в древнехристианский. Но мы увидим, с одной стороны, что эти памятники тесно связаны с эпохою последующею, как продукты чисто византийского искусства, и с другой также, что они были не более как воспроизведение в блестящем образчике манеры древнейшей, которое дало, конечно, готовую форму, но не было в силах послужить образцом для новых замыслов в том же направлении. Если символическая манера, наполняющая условный пейзаж олицетворениями рек и гор и пластическую композицию живыми образами, воплотившими в себе отвлеченные понятия, и господствовала в этом периоде во всей своей силе (однако вовсе не как реакция против иконоборческого спиритуализма), и мы имеем от нее ряд изображений замечательной красоты, все же она не имела теперь под собою живой мифологической и поэтической основы и потому была результатом усвоения и сухого знания. Утратив связь этих образов с почвою, их родившею, искусство не могло им дать новой жизни и

смотрело на них как на голые схемы; чем схема проще, несложнее, тем она удобнее для пользования, и потому вся символическая область миниатюр этого периода сводится к очень немногим разновидностям двух-трех типов с бедными и однообразными вариациями атрибутов и деталей. Зато тем могущественнее была аллегория, это мертвое порождение книжника, производящее скучно-натянутые и однообразные сцены, мертвящее своим прикосновением живые поэтические образы; для пространных поучительных сочинений монашества это было наиболее пригодное и послушное орудие в выражении его мыслей. В самом содержании символических фигур мы видим резкую разницу с предыдущим периодом: там эти образы служат художественной потребности, выражают идею поэтическую, как картинка – подробность эпического рассказа; здесь это – риторическое уснащение отвлеченного рассуждения. Бессодержательные фигуры добродетелей и пороков,[1] составленные по одному шаблону, тождественные олицетворения отвлеченных понятий мешаются здесь с грубо реалистическим содержанием, и сами являются в этой оболочке; художник рядит классический образ в жемчужные диадемы с привесками и пышный византийский костюм. Как современное поучительно-полемическое сочинение, начинаясь с порыва естественно внезапного, приступа страстного и резкого, наполняется затем схоластическим тождесловием и разниманием понятий и вращается в сфере общих мест и банального риторства аффектированных вопросов и восклицаний, ничего прямо не анализуя и не доказывая, так и в художественном замысле миниатюры мы с понятным чувством скуки видим все ту же риторику, те же сочинения по заказу, лишенные внутреннего интереса. Выработанные для всего мельчайшие правила, многочисленные темы и установленная манера представления вместе со схематическими формами рисунка делают возможным появление невиданной массы работ, но зато они представляют как будто варианты одного несложного образчика.

[1] Великодушие, Благоразумие, Признательность, Смирение, Убегание мирских прелестей, Памятозлобие, Многословие и пр. См. ркп. Иоанна Климака.

Как ритор нанизывает в своем многоглаголании ряды общих мест: «крылья души», «чадо света и тьмы», мирянина «подобного жене Лотовой», мужа «пашущего и оглядывающегося назад», пса «возвращающегося к своей плеве», и пр. и пр., так и миниатюрист утомляет нас своими бесчисленными повторениями одной и той же фигуры. Но это пристрастие к фигурной речи замечательно вяжется с грубым натурализмом, отныне направляющим художника в его композициях, не в строгом смысле особого художественного направления, но той старческой манеры, которая характеризует разложение искусства.

Нуждаясь в прикрасах, сложной обстановке, натурализм подчиняет сюжет всем внешним условиям, хотя бы противоречащим законам красоты и меры, и пользуется в частностях приемами и формами реализма, не будучи, однако, в силах достигнуть художественной характеристики предмета. В миниатюрах это подчинение условиям является в виде буквенного следования тексту, подстрочной его иллюстрации, и ее успеху значительно способствует миниатюрный жанр рисунка; притча представляется в голой форме своего иносказания; если же и примешивается символическая манера, то она только уродует изображение: если, напр., добродетельный самарянин[1] удачно изображается в лице Христа, то Христос, представленный с метлою и драхмою, Им отысканною (по притче),[2] – явление крайнего безобразия в иконописи. Каждое образное и поэтическое выражение принимается буквально и согласно с этим пониманием иллюстрируется: миниатюрист не затрудняется, напр., в конце проповеди Христовой представить праведника, с ужасом глядящего вниз в яму, где раздается «скрежет зубов». Есть лицевые рукописи, наполненные многими сотнями иллюстраций, передающих буквально разнообразное содержание текста. Нельзя не сказать, что они ярко характеризуют глубину падения мысли и чувства, и рассматривать их подробно было бы излишним и тяжелым испытанием. Ико-

[1] См. рукопись Париж. № 510.

[2] См. рукопись Париж. № 74.

нография также должна была подчиниться разлагающему влиянию этого направления, как ни было, по-видимому, оно чуждо внутренней ее сущности, и восприняла от него как значительную сложность в своих композициях, так и парадный характер, заменивший догматически точным и подробным воспроизведением почитаемого сюжета художественно-религиозное его представление для верующего. Самый цикл сюжетов, предпочтительно избиравшихся, резкою переменою указывает на внутренний переворот; в этом цикле несомненно главнейшее суть сцены страстей, мученичества, человеческих страданий Христа, как замечает Шнаазе,[1] но их появление нельзя приписывать одному благочестивому стремлению видеть изображение всех сцен Евангелия или только реакции против античного взгляда, искавшего лишь сцен торжества и славы: в данном случае искусство отрешалось не только от язычества, но и от художественных законов и под давлением узкого монашества искало в своих произведениях ближайшей, практической цели, прямой пользы поучения и наглядной проповеди. Достаточно взглянуть, чем наполняются лицевые Евангелии в этом периоде, как старательно отыскиваются прежде обегаемые сюжеты, как тщательно изображаются калеки, прокаженные, изгоняемые бесы, всякие сцены мучений и пр.; эта старческая болтливость, эта разнузданность иллюстрации, понятным образом, нуждалась в особенных облегчениях для плодовитости в производстве и, соединившись с упорным консерватизмом византийского искусства, много способствовала окончательному закрепощению его форм: едва ли не в конце XI в. прекращается уже окончательно разработка иконографии, и все дальнейшее является лишь бедным вариантом на условленную тему. Подобное быстрое завершение художественной деятельности не могло, понятно, быть исполнено, если бы тому не способствовала постановка ее в особые,

[1] *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 235-237. Автор приписывает эту черту перемене в нравах и в античном характере искусства. Но мы знаем многие свидетельства древних писателей о существовании подобных сцен в первые века христианства, и прямым объяснением этого явления должно считать натуралистический характер искусства в IV–V вв. См. свидетельства, собранные защитниками икон, в указ. соч.

беспримерные в истории искусства условия: она избрала себе самое определенное и ограниченное содержание; санкционированные формы художественной композиции довольствовали всевозможные случаи; известное число избранных иконографических типов полагалось для о́бразного воспроизведения евангельского и библейского факта, и поучительно-практическая цель, заправлявшая всем, требовала, чтобы в фигурах являлся облик ликов ангельских, пророческих и святых; идеальное служило здесь подкладкою и фоном для реального – порядок обратный естественному; ремесло устранило художника и превратило его в искусного мастера, который нуждается только в мелочно-верном *переводе* сюжета, чтобы воспроизвести его в эмали: никто не спросит от него новых мыслей и форм, потому что в этом монументальном и драгоценном роде живописи представляется только все канонизованное. Единодушное стремление к типичности, к освященным формам, вызывало обезличение и придало самым произведениям характер ординарности, казенной мертвенности; это – не фигуры, но схемы их, не самые тела человеческие, но их призрачные облики. Не то чтобы византийское искусство стремилось, как говорят, придать своим образам исключительно выражение неплотского, небесного и потому са́мому уродовало жизненные формы: этому противоречит привязанность к светлым краскам, роскоши и изящным фигурам античных олицетворений; но ремесленное искажение этой идеальности – вот что было причиною внутреннего падения художества. На миниатюрах знаменитого Ватиканского менология мы ясно увидим, в чем состояла важнейшая задача искусства: утонченная идеализация простых типов; замена прежней натуральности искусственным тоном, в котором чувство красоты и лирический порыв уступает место холодному демонстративному благочестию и благообразию; однообразный, общий тон настроения вместо прежней драматичности; искание мелких технических трудностей и мелких вариаций в однообразных композициях; подведение всех разновидностей местных, племенных и пр. под один общий уровень, согласно с общею враждебностью Византии к местным интересам, ко всякой племенной разности. Отсюда ни одна эпоха не

представляет подобного согласия в художественной деятельности самых разъединенных местностей, и различные школы Цареграда и Солуни, Антиохии и Сирии, Греции и Сицилии суть только внешние названия: если мы встретим где-либо подобие местных костюмов, то всего чаще они лишь изображают нам условно принятые для выражения местного элемента (напр., особенно, восточного) формы, как в театральных декорациях и костюмах, и лишь редкий случай позволит нам умозаключить по ним о месте происхождения рукописи. Под влиянием этих условий, одновременно оковавших художественную деятельность, в ней разом вымерла вся жизнь, исчез характер и оригинальность творчества, а с течением времени обезличилось и то, что предано было прошедшим. Так, самые византийские типы, это прямое наследие греческого и притом благороднейшего аттического племени с широким и умеренным по высоте лбом, плоско-закругленными изящными бровями, большими и глубоко лежащими глазами, прямым и тонким психическим носом, тонко вырезанным, но достаточно широким ртом и, вообще, сильным развитием верхней части овала, в эту эпоху утратили окончательно свой первоначальный характер и, меняясь под влиянием времени и племенных смешений, приобрели новый и специфический характер, который составляет штемпель каждой византийской работы.

Все типы византийского искусства в этом периоде как явно сводятся к одному национальному, так и составляют развитие и разновидности одного характера или феномена. Высокий рост в соединении с пропорциональным сложением, некоторая длиннота оконечностей и, при наклонности к худобе, ширококостность и массивность; на длинной тонкой шее маленькая голова; широкий и низкий лоб, временами напоминающий изувера или тяжелого педанта. Лобная кость нависает над глазами, глубоко лежащими и широко расставленными, образуя глубокий характерный перехват на переносице и усиливая мрачное сверкание больших глаз;[1] длинный, тон-

[1] Между мелкими чертами усвоения восточного типа замечается одна наиболее характерная: не только в молодых мужских лицах, но и женских видим часто сросшиеся брови, которые при глубокой перерезанной переносице производят

кий и прямой нос, иногда загибающийся на конце (примесь восточного типа, особенно армянского и персидского),[1] почти упирается в сухой маленький рот, усиливая характер психического типа, выработанного вековою культурою, а не образованного одним физическим смешением; сильно выдающийся подбородок и угловатые линии овала отличаются черствым характером; в молодых лицах полнота переходит в опухлость, а в пожилых находим резкую худобу и общую сухость тела, особенно способную к изображению сурового аскета. Эта резкость черт, хотя и выражает духовность типа, была столько же чертою племенною, сколько выработана искусством и составляла драгоценное достояние стиля; простота, ясность и резкая определенность этого типа делала легким его усвоение в мастерских всех стран и давала в руки всегда готовую форму. Понятно также, что через эту затверженную типичность исчезло всякое изучение натуры и типов живых и что вторжение ее в XIII в. было уже результатом окончательного падения искусства. Вместе с тем эта типичность обильно повредила иконографии, прервав ее деятельность в наиболее живой сфере: отныне все святые пишутся почти на одно лицо и имеют одну фигуру, и все различие их сводится к приметам вроде волос, бороды и пр., которые не дают индивидуальности и сейчас же забываются. Исключения составляют лишь прежде сложившиеся типы Иисуса Христа, апостолов и евангелистов, Богородицы, образы святителей Василия, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и др. Наконец, иконографические типы превращаются в условную академическую схе-

оригинальное впечатление (см. особенно фигуры на мозаике с изображением Юстиниана в S. Vitale, у Максимиана, самого Юстиниана и пресвитеров). Это черта кавказских рас – грузин и армян. Известно, что последние сильно примешались к византийской аристократии в эту эпоху. Иоанн Дамаскин (и Герман) указывает даже эту черту в типе Христа в письме к Феофилу (PG 95:345): σύνοφρος, «по древним источникам». По его же словам, были изображения Христа с желтым (σιτόχρους) сирийским цветом лица. Алексей Дука, удушивший имп. Алексея IV Комнена, известный зверь, прозывался Мурзуфлос – искажение ὁ μουφρύσιλος, «со сросшими бровями». А в Средние века на Западе, по народным воззрениям, эта черта приписывалась греческой красоте.

[1] О притоке армян в высшую администрацию Византии см. *Finlay G.* History of the Byzantine Empire from DCCXVI to MLVII. Edinburgh and London, 1853. P. 236, 256ff.

му, которая легко может быть описана, но ничего не выражает; эта схема дробится на подразделения, которые мы могли бы назвать ликами: ангельским, пророческим или библейским (он же и тип Иоанна Крестителя), апостольским, Христовым и пр.; ангельский тип с обильною вьющеюся по плечам кудрявою прическою употребляется в изображении благочестивых юношей; все матроны похожи на св. Анну, а молодые жены – на Богородицу; тип Иосифа служит для изображения благочестивых мужей и пр. Бесхарактерность или безличность женского типа в руках живописца-монаха заставляет пользоваться иногда тем же юношески-ангельским лицом для изображений святых дев и девиц вообще; только изредка напоминает о себе действительный тип, с узким и бледным лицом, большими глазами, крошечным ртом, напоминая собою изношенное лицо Феодоры, супруги Юстиниана; любопытно, что мозаика надалтарного купола Св. Марка в Венеции воспроизводит именно этот тип в лице женолюбивого Соломона. Много раз, наконец, указывалось на пристрастия византийского искусства к старческим образам, к седине и дряхлой худобе тела, и много высказывалось по этому поводу мнений: эстетический взгляд хотел непременно видеть в этой черте вымирание искусства и самой нации. Историки любят сравнивать с этим старчеством юность образов древнехристианской эпохи и видят в этой последней свежесть впечатлений искусства в первых его порывах, молодое чувство, унаследованное будто бы потом западным искусством через посредство римской школы V–IX веков и карловингских мастеров. Но в самом древнехристианском искусстве эта юность вовсе не выражает каких-либо сокровенных символических идей непреходимости, божественности и пр. и представляет лишь внешнюю форму, заимствованную от античного искусства и нимало не вызванную самым содержанием, а наоборот, обусловившую отчасти самые сюжеты (изображения Христа как юного пастыря Орфея и пр.): эта форма слишком подкупает историков, которые должны бы были при этом вспоминать, что само классическое искусство начало не с юных и детских образов, но мужественных и взрослых и кончило первыми. Что касается старчества типов византийских, то должны

видеть в нем намеренную реакцию против того пристрастия к возрасту Амура, стремление к аскетическому идеалу, определенное мировоззрение.[1] В миниатюрах XI и XII веков оно чувствуется особенно сильно: между юношескими фигурами и пожилыми нет среднего возраста: волосы серебрятся матовым отблеском седины даже у евангелиста Марка и лишь немногие типы, как., напр., Христа, удержали свое цветущее мужество.

Наконец, общее направление византийского искусства имело целью лишь развитие условленных форм, выработку стиля и манеры. Только раз, и то в начале эпохи, застаем мы художника в заботах об анатомическом изображении тела (см. рукопись Григория Назианзена в Париже, № 510), общий же принцип, руководящий миниатюристами, есть непрерывное стремление к условному, и это не только в рисунке человеческой фигуры, где натуральность представления неизмеримо труднее, но даже и во всех мелочах и деталях. Византийский рисунок этой эпохи представляет поэтому оригинальный и любопытный образчик исторического наслоения художественных форм, которое легко разнимается на составные части: композиция представляет ясную копировку античной манеры в группах, но эти группы расположены живописно, по требованию натуралистической манеры; фигуры имеют развитое классическое тело или, по крайней мере, драпировка их одежд повинуется могучим движениям атлета, а голова этих фигур представляет старческую немощь, и монументальные складки раздроблены сетью морщин, которая уничтожает предположение тела под одеждою; декорация пейзажа усложняет, утрирует простые античные формы. Такое сцепление контрастов, сочетание разнообразных данных природы и стиля могло, конечно, держаться только под условием господства и управления одной общей формы, одного изученного направления; раз достигши известного совершенства, художники должны были во всем строго держаться манеры, иначе они теряли все выгоды, со-

---

[1] В эти «небесные времена» юность и красота были опасны, художники же нуждались символизовать старчеством целомудрие Иисуса: *Rohault de Fleury Ch.* L'Evangile. T. I. Tours, 1874. P. 12.

пряженные с ее единообразием, – иной путь возможен был бы только с коренным изменением системы, к чему искусство было неспособно. Вот почему с падением школы неизбежно следовало и падение манеры, и потому все неудачи политического характера, влияние провинциальных школ и подражание должны были рано начать свое разрушающее действие, тогда как необходимо вторгавшийся в эту искусственную систему натурализм действовал на нее разлагающим образом.

Отсюда мы должны резко различать в этой эпохе ее кратковременные блестящие периоды и наступающий за ними непосредственно упадок; и в том, и в другом случае характеристика положения искусства у историков основывается главным образом на технике и, вообще, внешней форме – различие по внутреннему содержанию не берется во внимание; и между тем, даже в иных работах видимо провинциального, неумелого и грубого характера мы встречаем более жизни и свежего интереса, нежели в блестящих произведениях столицы. Итак, и в этом периоде *вторичного процветания* византийского искусства, который, в отличие от первого, древневизантийского, можно назвать *поздневизантийским*, мы будем следовать той же системе рассмотрения по содержанию, выделяя отделы лицевых рукописей по мере сложения их редакций, а также по времени происхождения кодексов. Отделы более декоративного характера (лицевые Евангелия и пр.) сами по себе и по эпохе резко отделяются от лицевых Библий, Палей и сочинений отцов Церкви, как эти последние от житий, миней четий, сочинений Климака и т. д. Сперва, однако же, мы займемся отделом миниатюр подражательно-античного характера.

Лицевая Псалтырь продолжает играть видную роль и в этом периоде, и одна из наиболее ранних и вместе видных по богатству украшения и художественности рукописей есть Псалтырь Парижской библиотеки № 139,[1] относимая палеографами к X в. Едино-

---

[1] В лист. Описание точное, но неполное – у Ваагена и Лабарта: *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 217-225; *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 47-79.

гласный отзыв всех историков искусства, справедливо превозносящих античный стиль и помпеянский колорит 14 миниатюр кодекса, и здесь привел к предположению, что мы имеем в ней копию с древнего оригинала (мнение Лабарта, Ваагена, Шнаазе и др.): Вааген не решается даже отнести эту рукопись к истории византийского искусства. Напротив того, по нашему мнению, миниатюры кодекса, хотя и представляют, действительно, свод редакций древнейших и поздних, носят на себе особенно чистый характер византинизма IX–X веков и прямо служат характеристическим образцом расцвета искусства в эту эпоху. Поэтому было бы равным заблуждением, как думать вместе с Лабартом, что эти миниатюры древнее самой рукописи, так и домогаться такой тонкости оценки, как у Ваагена, который сначала выделяет из 14 миниатюр две как будто бы позднейшего времени, а затем различает по технике одну половину от другой: утонченная критика знатока мелких отличий в манерах живописцев оказалась здесь вовсе неуместна.[1] Во всех миниатюрах везде видна одна манера в технике и один стиль рисунка, хотя различная степень отделки. И главное, содержание иных миниатюр допускало пользование древним оригиналом.

1) Выходною миниатюрою служит изображение Давида, юного пастыря стад среди идиллической картины, развлекающегося игрою на лире подобно Орфею или Аполлону. Эта во всех подробностях помпеянская картина скомпонована с таким вкусом, что оставляет далеко за собою даже изображения Орфея в катакомбах. Сам Давид с длинными волосами, вьющимися по плечам, – юноша в Аполлоновом типе и носит одежду пастухов, конечно, из времен Феокрита. Опираясь грациозно на его левое плечо, его слушает Мелодия, одетая в небриду, как прилично музе пастушеской игры на свирели; на голове ее розовая повязка (стемма) с драгоценным камнем посреди. Они оба сидят на пригорке, ниже их полунагая фигура, расположившись на обнаженной скале, держит ствол дерева, как олицетворение горы Вифлеем, а позади их лесистый горный ландшафт с городом Виф-

[1] *Labarte J.* Op. cit. P. 46; *Waagen G. F.* Op. cit. S. 218.

леемом в виде античной виллы в ущельи и самая вершина гор; среди кустов подымается мраморная круглая колонка – украшение античного культивированного пейзажа, повязанная красною лентою и с сосудом наверху; из-за колонки высовывается пугливая Эхо, подслушивая игру.[1] Миниатюра замечательна тем, что она перешла во все позднейшие рукописи Псалтыри.[2] 2) Давид убивает льва и медведя; при гораздо худшем исполнении, мы и здесь находим античное изображение Крепости (ἰσχύς), которая скопирована с охотящейся Артемиды; ее разноцветный хитон по-дорически развязан на правом боку и застегнут аграфами. Античный пейзаж со стелою, виллою и заря на небе. 3) Вновь замечательная композиция венчания Давида, также усвоенная другими рукописями:[3] над юным пастухом-помазанником стоит образ Смирения (πραότης), античная матрональная фигура в дубовом венке, рукою указывая на Давида как на образец для подражания; группа братьев представляет, однако, весьма жалкую попытку к драматизму. 4) В битве Давида с Голиафом крылатая Сила (δύναμις), держа палец на подбородке, как прилично спокойному величию, ободряет Давида, а Хвастовство Голиафа, бежа прочь, рвет на себе волосы. Однако же, если эта часть изображения замечательна своею пластичностью, то нижняя ее половина, изображающая Давида, рубящего голову Голиафу, представляет все недостатки рисунка и манеры, хотя из этого никак нельзя заключить с Ваагеном, что эта часть позднее других. 5) Дщери Израиля, славящие Давида, – прелестно задуманные, но слабо исполненные фигуры. Саул и воин уродливы. 6) Коронация Давида в форме поднятия на щит, которое заинтересовало Даженкура своим северно-немецким происхождением;[4] миниатюра перешла в другие рукописи, и особенно –

[1] Что эта фигура есть Эхо, а не поэзия, как говорит Вааген; см. *Wieseler F.* Monumenti antichi imitati in opere d'arte nel medio evo // Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica. 39. 1867. P. 204.

[2] См. кодексы Барберинианской библиотеки № 202 [320] и Ватиканской библиотеки Palat. № 381.

[3] См. кодекс Христины № 1 в Ватиканской библиотеке.

[4] См. сопоставленные им рисунки: *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. V. Tab. lxi.8-11.

Псалтыри, как выражения торжества. 7) Наиболее прославленная миниатюра кодекса – величавого, монументального характера: представляет пожилого царя Давида в церемониальной позе, подобно византийскому императору, являющемуся перед народом на богато убранном подножии; в левой руке его раскрытая Псалтырь, а правою он благословляет; справа Мудрость с книгою, подняв правую руку, как бы говорит, что в небесах ее источник, а слева Пророчество указывает на Псалтырь как на сочинение вдохновенное. Над головою Давида покоящийся голубь, но без нимба, символически обозначает дары Духа Святого, им полученные. Миниатюра обращает на себя внимание и тем, что здесь впервые дана церемониальная композиция специально византийского характера, впоследствии послужившая для изображения императоров; ее формы, однако же, взяты от древнего представления римских консулов среди фигур городов и иных олицетворений и известны нам в диптихах. 8) Византийская композиция сюжета, также пользовавшегося с этой эпохи особенною любовью среди других поучительных сцен Псалтыри, – покаяние Давидово, в двух моментах: обличения его пророком (он хватается за голову) и его смиренного раскаяния; Давид, падший на землю в той же позе, в какой изображен император Юстиниан перед престолом Господа, послужил неизменным мотивом для представления «Давида молящегося». Но над падшим Давидом стоит Раскаяние, величавая, классическая фигура, как и другие олицетворения, изображенная в безрукавном хитоне, с пурпурною повязкою и в голубом нимбе; она помещена на проповеднической кафедре, задумчиво и скорбно наклонив голову; фигура полна выражения. Остальные фигуры тяжелы и страдают от парадности представления. На Давиде еще жемчужная стемма. 9) Переход через Чермное море – композиция наиболее замечательная из всех своим классически живописными характером и повторенная некоторыми рукописями целиком,[1] другими в

---

[1] Ватиканский Октотевх № 746, л. 192об. Описание этой миниатюры: *Виноградский В. Н.* Миниатюры ватиканской библейской рукописи XII в. // Сборник Общества древнерусского искусства. 2. 1873. С. 148. Замечательно, что та же миниатюра в рукописи Ват. № 747 не имеет олицетворений.

частностях. Картина перехода, очень живая и ясно скомпонованная сравнительно с хаотическим представлением саркофагов, дает четыре замечательные олицетворения: богиню моря с веслом, по пояс в воде; бога бездны морской (βάθος) вынырнувшего из моря, чтобы за волосы увлечь Фараона в глубину; на земле же, обернув голову к идущим израильтянам и восторженно их приветствуя, сидит женская фигура Пустыни в безрукавном хитоне и окутывающем ее снизу гиматии; наконец, фигура Ночи в голубом нимбе и лиловом платье, держа над собою покрывало – небесный полог, провожает их сзади.[1] 10) В двух сценах – изображение восхода Моисея на Синай для принятия заповедей: в первой беседа Моисея с Господом; устрашенный пророк левую руку приложил к устам в знак полного внимания, а правою указывает вниз на ту черту, которую положил он и освятил на горе, чтобы не переходили выше ее (Исх. 19:23); во второй сцене Моисей приемлет уже заповеди. Вааген, приняв первую композицию за сцену изведения воды в пустыне, по справедливости удивляется ее странности, не замечая того, что как подобное сопоставление двух разных сцен невозможно в строгом искусстве, так здесь было бы и нарушение историческое, ибо изведение воды происходило в Хориве, а не на Синае, тогда как в миниатюре внизу, т. е. у подошвы, изображена самая гора Синай в известном образе мужчины полунагого, сидящего на скале и в одном гиматии.[2] Что же касается текущей воды, то эта деталь горной природы сохранена живописцем для оживления картины. Соединение двух сцен в одной миниатюре повторено затем в замечательном рисунке ватиканской рукописи Палеи корол. Христины, но первая сцена представляет Моисея перед купиною, снимающего сандалии, и гора разделяется бегущим сверху горным ручьем. 11) Пророчица Анна, молящаяся пред Десницею – композиция специально византийская и по стилю ничем не отличающаяся от

---

[1] См. об этих олицетворениях *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. T. I-II. Weimar, 1847-1851. T. I. S. 24. T. II. S. 115, 360, 528 и др.

[2] *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 223. Виноградский (с. 149) принял толкование Ваагена. Лабарт считает за сцену перед восходом на Синай: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 49.

фигур пророчицы в Менологии ватиканском и других позднейших рукописях. 12) Сцены похищения Ионы и извержения его китом: рисунок напоминает и в целом и в частностях известную манеру изображения сюжета в катакомбах, но сцена усложнена дальнейшею историею пророчества; народ Ниневии одет в белые наплечники и черные сапожки, чтобы представить сирийцев. 13) Исаия молится в лесу на утренней заре пред Десницею; позади него – Ночь, уже тушащая свой факел, а посреди – юный гений рассвета (в рукописи Ватикана № 755 это «утренняя звезда Фосфорос»); миниатюра столь же блестящая пластичностью своей рельефной композиции, как и важная своим повторением в ватиканском кодексе X в. Исаии № 755; фигура Ночи представлена вся в дымчато-лиловом цвете;[1] нимб Исаии пепельно-голубой, ночи – синий. 14) Молитва сокрушающегося Езекии в присутствии пророка Исаии; над царем олицетворение молитвы в виде жены, указывающей на небо, в голубом нимбе.

Рукопись представляет и живописные формы заглавных букв, составленные из животных, плодов и цветов, а также жемчужных ниток.[2] Однако же этот жанр, видимо, еще не развит (по крайней мере, настолько, чтобы произвести сочетания действительно любопытные), и будет более вероятным полагать, что его сложение относится главным образом уже к X–XI в.

Помимо классического рисунка этой знаменитой Псалтыри, мы видим и в самых красках и колорите фигур и деталей черты чисто античные, долженствовавшие перейти в рукопись из первых рук. Так, напр., тело всех фигур олицетворений представляет еще тот здоровый, юного происхождения, красновато-коричневый цвет, который мы наблюдаем в мужских фигурах помпеянских фресок и в древнейших миниатюрах, тогда как фигуры иконописного цикла – Давид, Исаия и др. – писаны уже в условном византийском розовато-

---

[1] Замечательно также, что копия этой миниатюры перешла в лицевую Псалтырь славянскую г. Хлудова (к песне 4-й).

[2] Зависимость жанра от направления времени иконоборства: Влахернская церковь превратилась в «птичник и овощную лавку», леса с птенцами и хищными зверями.

зеленом и мертвенном колорите тела, который составляет отличительную черту эпохи. Точно также различаются и нимбы: золотые византийские – для царя, пророков, и с кружками и античные, собственно синие, голубого цвета – для фигур символических, как бы вспоминающих этим свое эфирное сияние вокруг головы и небесное происхождение; некоторые фигуры имеют нимбы розовые, что можно отнести к такому же желанию представить блеск, подобный заре, если только употребление этих красок не относится к простой привязанности к ним византийцев. Но притом нимбами художник отмечает, видимо, фигуры, имеющие в его глазах особое значение: так, он придает нимб христианским добродетелям и лишает его изображения Мелодии, Крепости, Силы и даже божества рассвета.[1] Это отношение особенно характерно для народного направления искусства и приобретает решающее значение впоследствии. Так, напр., византийский художник, заведовавший мозаическою декорациею Палатинской капеллы в Палермо (около 1143 г.), украсил изображения добродетелей в медальонах (боковой неф, южн. сторона) над колоннами – Веры, Надежды и Любви – *пурпурными* нимбами.

Ближайшим к этой редакции Псалтыри является кодекс Палеи (извлечения из Библии до Маккавеев) и Псалтыри в Ватиканской библиотеке из отдела Королевы Христины, № 1, в лист, отличающийся особенным богатством и красотою больших миниатюр, стилем более чистым, чем Македонские рукописи, и еще чуждым их сухого характера и мелочной техники. По различным указаниям (см. ниже) и по античной орнаментике рукопись должна быть не позже середины IX в. Рукопись эта, однако же, хотя и была известна Даженкуру,[2] пользовавшемуся *полною свободою* в обзоре библиотеки Вати-

---

[1] Независимо от того, что все рассуждение акад. Стефани направлено к тому, чтобы доказать, что нимб не был специальным атрибутом божеств света, им указано несколько случаев употребления голубого нимба для подобных божеств – Ириды (с. 84-85, 89), нимф на римской мозаике Имп. Эрмитажа (с. 66) или божеств вообще – Деметры (с. 62), Амфитриты (с. 64): *Стефани Л. Э.* Нимб и лучезарный венец в произведениях древнего искусства. СПб., 1863.

[2] Что видно из того, что этот автор в числе рисунков, изображающих Давида (или Соломона) с поднятием на щит, поместил и маленький снимок с одной из миниатюр кодекса (л. 281): *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. V. Pl.

кана, но им, видимо, не оценена по достоинству и оставлена без должного внимания. Широкий характер рисунков, вполне заслуживающих названия картин, далеко оставляет за собою даже описанную Псалтырь и вместе с тем представляет ближайшую аналогию в манере, целях и даже стиле с великолепной иллюминациею рукописей карловингских. Но рукописи карловингские, щеголяя богатством всюду расточаемых орнаментов, дают обыкновенно четыре-пять выходных миниатюр с изображением евангелистов, и только известная Библия храма Св. Павла в Риме «вне стен» может соперничать по значению с византийским кодексом. И так как вся эта орнаментация несомненно принадлежит еще старой византийской школе и предшествует блестящей, но оцепенелой манере Парижской Псалтыри – хотя обе рукописи и могут быть современны, – то очевидно, что кодекс стоит на первом месте после этой рукописи. Мы встречаем в этом кодексе миниатюры с небывалыми размерами фигур, во весь лист, соединение сюжетов наиболее эффектных, показных, открыто заявляющих привязанность к церемониальности и парадной манере: таковы коронация, помазание Давида, несение ковчега, заседание судей народа израильского и пр. Художник, видимо, подражал античной манере, широкой и легкой; все фигуры, кроме тех, в которых уже установился византийский тип со всеми чертами его стиля, отличаются монументальною драпировкою, напоминающею мозаики; все олицетворения, находившиеся в древних оригиналах, сохранены и скопированы, – даже и те, которые были непонятны; побочные фигуры представлены юными и безбородыми. Но при этой древневизантийской технике самое исполнение сравнительно с парижскою рукописью представляет работу второй руки: краски мутны, их наложение небрежно, толстые черные очерки намечают контуры бровей, носа, рук, рта, часто даже складок. Зеленоватые глубокие тени покрывают тело и лицо; у фигур молодых красновато-кирпичный

---

lxi.11. Во введении же своем он делает такой непонятный по своей краткости и несправедливости отзыв: «Миниатюры, числом 18, стиля нерешительного, и кажутся позднее (против ркп. Псалтыри № 139) на один или два века» (ibid. T. III. Peinture. P. 66).

цвет тела неудачно подражает загорелым фигурам древнейших кодексов и представляет весьма слабые признаки моделировки; в характерной, но уже схематической, однообразной драпировке много угловатых и ломаных линий. Обыкновенная одежда священных лиц представляет белый хитон с голубоватыми тенями и коричневыми полосами, а также и белый гиматий, но с розоватыми тенями или же лиловыми и зелеными: оттеняя таким образом однообразные белые одежды, художник помогал себе этим способом в расчленении фигуры, необходимом для художественной ясности ее, но, очевидно, находился еще под влиянием строгого иконописного предания, требовавшего от апостольской одежды белого цвета. Напротив того, византийское искусство X и XI столетия заменило этот цвет сочетанием голубого и розового.

Независимо от множества подробностей античного происхождения и характера, миниатюры рукописи представляют, с одной стороны, множество мотивов из мозаик и вместе с тем, картины, полные драматической живости. Выходной лист представляет оглавление (πίναξ), писанное киноварью по золотым медальонам в греческом пурпурном кресте; наверху Богородица, а в четырех полях по сторонам креста Давид, Исаия, Иеремия и Моисей, пророчествовавшие о Ней. На обороте же листа представлены сцены из жизни первых человеков: Адам дает имена тварям и Грехопадение. Таким образом, этот выходной лист параллелизмом Ветхого и Нового Завета и богословскою характеристикою их соотношений приготовляет читателя к усвоению поучительных идей сборника или палеи; в то же время наглядно поясняется значение Богородицы, которой и посвящена вся книга. Самое изображение пророков сделано на голубом фоне, сильно наведенном на зеленой подмалевке; фигуры и живы, и изящны, и, вообще, задуманы очень удачно. Из них *юный* Исаия энергически указывает на свое пророчество, а Иеремия подъемлет руки к небу. Адам (античная фигура) сидит на большом стуле и записывает имена животных в большой книге с красным обрезом. В этой сцене и в Грехопадении мы встречаем как бы копии с миниатюр Венской Библии: то же стремление к роскоши деталей в изображении живот-

ных и рыб, хотя фигуры и отличаются уже длиннотою и мертвенностью; на небе пылает заря, а внизу течет река Евфрат.

Следует в 60 ямбических стихах[1] изложение содержания, писанное киноварью и окаймленное орнаментом из волют и крестов [л. 1] и перевитых лент [л. 1об.]. Во второй половине этого изложения находятся стихи, указывающие и на вкладчика (κτήτορα) и списателя, любопытные церемониальными подробностями: «οὕτω Λέων ὁ θερμὸς ἐντολῶν φύλαξ, / πιστὸς ταμίας τῶν ἀνακτόρων πέλων, / τῆς εὐσεβείας εὐκλεῶς τὰς ἀξίας / φέρων ἑαυτῷ τὴν πρωτοσπαθαρίου, / πατρικίου τε καὶ τὴν τοῦ πραιποσίτου, / ἐπείπερ ὄλβον ὥσπερ ἐν τῇ καρδίᾳ / τέτευχεν πίστιν, ναὶ γὰρ οὕτω καὶ βίβλοις / ταύτην τεθηκώς, δῶρον ἐμπύρῳ πόθῳ / τῇ Παρθένῳ καὶ μητρὶ τοῦ θεοῦ λόγου, / δέλτον προσάγει τήνδε τὴν θεηγόρον / ἔχουσαν ἔνδον πᾶσαν ἔνθεον βίβλον, / λύτρωσιν ἔνθεν ἀμπλακημάτων θέλοι / σαφῶς μετασχεῖν, οὐδὲ γὰρ κατ' ἀξίαν, / εὑρεῖν τις ἰσχύσειεν ὄλβον προσφέρειν. / δέχοιο δ᾽ ἔνθεν, ὦ πανύμνητε κόρη, / διδοῦσ' ἀεί σοι πνεῦμα συντετριμμένον, / λαμπρὸν βίον τε καὶ καθαρὰν καρδίαν / πλουτεῖν ὅπως μὲ τῆς ἄνω τυχεῖν δόξης, / τόν σοι τὸ δῶρον καὶ καλῷ μου προστάτῃ / Νικολάῳ σπένδοντι καρδίας πόθῳ».

На последнем листе имеется припись черными чернилами, которая просит смотреть, как «всякая история изложена кроме того в пояснительных рисунках, а по полям этих рисунков стихами же (στίχοι ἔμμετροι ἰαμβικοί) смысл изображенного выяснен вполне».

За этими предварительными пояснениями следуют вновь два выходные же листа, украшенные двумя крестами и двумя же посвятительными миниатюрами во весь лист. Кресты, великолепной византийской конструкции, с каменьями и жемчугом, имеют внизу лиственные разводы в виде загибающихся зубчатых аканфов[2] и поме-

[1] Соответственно числу мест – припомним 60 сил или воинств небесных; Киприан, Иероним и др. относят число как священное к девам, вдовам, вообще девству (*Martigny J. A.* Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. P. 440), а кодекс посвящен Богородице. В ямбических стихах была изложена Библия до Иакова включ. Ф. Студитом.

[2] Это украшение соответствует, вообще, представлению древа креста, прозябшего подобно жезлу Ааронову; см. в рассуждении Пипера: *Piper F.* Der Baum des Lebens

щены в голубом поле портика из пестромраморных колонн: украшение, специально принадлежащее рукописям X века. Первая же миниатюра изображает Богородицу, которая стоит на ступенчатом помосте в античной ограде, правою рукою принимает книгу от преклонившего колена и поднимающегося византийского вельможи, а левою указывает на Христа в небе; сама Богородица является в пурпуровом хитоне и таковой же пенуле, накинутой на голову, с бахромою, и пурпур утратил античный цвет, став темно-красным; на Ее поясе висит белый платок – по всей вероятности простой рушник, как атрибут Ее хозяйственных и материнских занятий;[1] Ее тип и лицо, полное и важно-величавое, еще близки к древнему юношескому типу и имеют прекрасные правильные черты, непосредственно близкие к изображению Богоматери в рукописи Космы. Но крайне удлиненные пропорции, колоссальность всей фигуры, почти втрое большей, чем стоящий перед Нею патриций, напоминают начала средневекового искусства на Западе и почти беспримерны в Византии, где искусство, помня высшие законы классической пластики, не знало или чуждалось подобных детских приемов. Патриций, интересная по реальности портрета фигура, малого роста, худосочная, с узкими глазами, одет в белоатласный короткий хитон с золотом и красно-пурпурную хламиду с золотыми каймами; это тот самый Лев, казначей и секретарь двора, глава оруженосцев, спальник и вместе воевода, который был патроном списателя или его монастыря, о чем и гласит надпись киноварью.[2] За низкою оградою виднеются горы.

// Evangelischer Kalender. 14. 1863. S. 85-92 о формах такого креста из древа жизни; эту форму находим в барельефах врат Салернского собора и др. Возможно также, что из этого украшения возник впоследствии орнаментальный рог, о чем см., впрочем, рассуждение: *Филимонов Г. Д.* Значение луны под крестом, по афонским памятникам Севастьяновского собрания // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 157-162.

[1] Впервые этот атрибут, по нашему мнению, является на мозаике оратория Св. Венанция, 642 г.

[2] Имя Льва слишком обыкновенно, чтобы можно было прямо указать, какой это Лев здесь представлен. Но между разными лицами этого имени Л. патриций, поборник Фотия (*Muralt E* Essai de chronographie Byzantine. St. Petersbourg, 1855. P. 459) может быть одно и то же лицо, что Л. патриций и сакелларий, к которому есть три письма (№№ 56, 129, 187) св. Феодора Студита: покровитель монастыря

Подобная же миниатюра представляет святителя Николая Чудотворца в белом облачении (фелонь обшита мехом) среди подобной же ограды; у ног его павшие на землю челом игумен (ὁ εὐλαβέστατος καθηγούμενος Μάκαρ κήμενος πρὸ τῶν ποδῶν и пр.) и другой вельможа, покровитель монастыря и брат сакеллария Льва (Κωνσταντίνος ὁ ἐν μακαρίᾳ τῇ λήξει γεγονὸς πρωτοσπαθάριος, ἀδελφὸς τοῦ σακελλαρίου, ὁ καὶ τὴν μονὴν μετὰ Θεὸν συστησάμενος).[1] Следовательно, в этом кодексе мы владеем образчиком монастырского художества, тогда как в Псалтыри и подобных ей кодексах, писанных для Македонских монархов, мы имеем работу царской школы.

Затем 12 больших миниатюр в лист представляют избранные библейские сюжеты. Первая – Исход евреев в трех сценах: Моисей созерцает несгорающую купину – сцена представляется вполне в известной античной манере; Моисей и Аарон получают, наконец, согласие Фараона на исход евреев;[2] самый исход представлен в виде перехода через Чермное море; та же группа радующихся евреев, на шее матери сидит дитя в золотой одежде (Исх. 12:35); ниже – потопление египтян с изображением Моря (πόντος) вместо бездны и другой фигурою Моря с веслом, обернувшейся в знак того, что воды его обратились на египтян (Исх. 14:26). Аарон и левиты несут ковчег Завета мимо больших зданий – помпезная миниатюра, напоминающая ту же сцену в Свитке Иисуса Навина.

Прекрасная иконописная и рельефная композиция: Моисей, со свитком в руках и благословляя, обращается к юношу Иисусу Навину, записывающему его слова в развернутом свитке. Иисус одет в византийский патрицианский костюм, и его лицо чрезвычайно типично. В нижней половине листа представлены в 12 клеймах колена израи-

Студийского (он был в подозрении как «студит»), защитник иконопочитания и градоначальник в Константинополе. Переписчик поминает, очевидно, св. игумена студийского Николая (4 февр. в менологии Ватиканском), † 868, пострадавшего за св. иконы, ибо он называет его «καλὸς προστάτης» (и начальник, и патрон).

[1] Имя Константина протоспафария так же обыкновенно.

[2] Интересно, что Фараон обращается к ним с жестом греческого благословения, а они к нему с латинским; не имеет ли первый значение благоволения, а второй – убеждения?

левы, но уже в виде множества фигур, от которых изображены только головы кружками.

Лучшая по драматизму сцена, близкая к 10-й миниатюре Парижской Псалтыри: Моисей в порывистом восторженном движении развязывает ремни своих сандалий, вдали направо видна купина горящая и не сгорающая, а выше он быстро шагает по горе, чтобы принять от Десницы Божией заповеди; внизу две группы народу, глядя вверх, в страхе отступают: одна группа уже вышла из оврага и созерцает чудо с живыми знаками изумления; другая еще на дороге, но передние ряды уже повернули головы; сидя на утесе, бог горы Синая смотрит тоже вверх и держит в левой руке ствол дерева; нижняя часть фигуры окутана зеленым гиматием, остальное тело наго, и хотя бог сидит задом, но мускулистость и крепость здорового загара на теле столь же ясно и типично представлены, как и его косматые волосы, заимствованные от зверообразного сатира, при грубых и животненных чертах лица. Художник должен был быть очень близко знакомым с античною мифологиею, особенно в памятниках искусства, чтобы намеренно искать подобного типа. Вершины Синая окутаны голубым дымчатым флером. К Книге Судей Израилевых оригинальная миниатюра представляет идеальное заседание (κριτήριον) разом четырех судей: Самсона, Соломона, Варака и Иеффая; кругом толпы дивящегося народу.

Самуил помазует Давида на царство – полное повторение того же оригинала, что и в 3-й миниатюре Парижской Псалтыри: Самуил, стоя на возвышении, льет из рога на голову скромно преклоненного Давида; та же женская фигура – образ его кротости, или смирения, – в голубом гиматии и розовом хитоне, видная до пояса, но без надписи; сзади братья Давида, дивясь, недоумевают и переглядываются – еще счастливый мотив натуралистического направления; особенную красоту сцене придает богатый архитектурный фон в виде портиков, ротонд с раковинным сводом и зданий в саду. Самуил и Смирение представлены в розовых нимбах. Соломон, венчаемый Нафаном: оба подняты на щите; в ограде направо из окна глядят на сцену Давид и Вирсавия. Соломон, как царь, в золотом нимбе, а пророк изображен в

голубом.

Илия порицает нечестивого Ахава, сидящего с двумя телохранителями; Ахав представлен в светло-зеленом нимбе. Ниже – известная по рукописи Космы сцена вознесения Илии: вдоль реки Евфрата[1] на гору несется огненная колесница, за ней бежит Елисей; направо виден город с двумя башнями; все это слабо, неловко и отличается многими неправильностями рисунка, но дано в широкой древней манере. Елисей имеет голубой нимб.

Наиболее замечательная миниатюра, изображающая подвиг Юдифи, представляет лучше всего заметное в рукописи желание выйти из узкой рамки иконописных сюжетов и соединить задачу богословскую с требованиями искусства: в нашем кодексе, посвященном самой Богородице, самый выбор сюжетов должен был иметь тайное отношение к Ней, а между ними история Юдифи ближе других, – и вот, миниатюрист дает здесь едва ли не первую пробу представления ее подвига. Вверху город Иерусалим; на его стенах шесть воинов беспокойно глядят вниз, ожидая приступа; ворота заперты; в центре справа слуга ведет Юдифь со служанкой к Олоферну, и рядом же Юдифь отрезает ему голову на ложе; судорожное движение тела его не может, конечно, назваться удачным, и вся сцена, хотя жива и натуральна, но дурно рисована; зато ниже в далекой перспективе видимые отряды израильской конницы, преследующей ассирийцев, могут назваться по справедливости лучшим из всего, что мы знаем в миниатюре после кодекса «Илиады», с которым этот рисунок имеет такое поразительное сходство, что оно не может быть случайным: явно, что миниатюрист воспользовался здесь, в частности, древним оригиналом.

Царь Антиох, перед ним Елеазар с семью Маккавеями; Антиох одет в пурпурный гиматий с зелеными нарукавниками и оплечьем, а его телохранитель – в зеленую тунику с голубым таблионом на груди; голова царя окружена зеленым же нимбом.

---

[1] В рукописи Космы есть олицетворение реки в типе свитка Иисуса Навина и носит имя Иордана.

Праведный Иов, пораженный проказою, в печали сидит на куче пепла; будучи еще молодым, он поражает крайнею худобою; перед ним три царя и четыре филы народу; с другой стороны – его жена, подающая ему хлеб на палке; внизу видны античные портики и дома города. Рисунок сходный вполне с миниатюрою парижского кодекса Григория Назианзена; жена Иова столь же красива, в античной позе и простой, но изящной драпировке. Последняя миниатюра, изображающая поседелого царя Давида, представляет уже всю сухость и черствость этого типа в поздневизантийском искусстве.

Хотя совершенно справедливо, что эта рукопись много уступает в характерности стиля и техническом достоинстве современным блестящим кодексам Македонских монархов, а перенимание остатков античной живописи не могло дать основ для развития, тем не менее миниатюры, нами описанные, представляют замечательную художественную жизнь и попытку к созданию нового. Живописный их характер не имеет себе подобного в современном византийском искусстве, и с миниатюрами Парижской Псалтыри их различает уже золотой фон и иконописный пошиб ее иллюстраций. Взамен, в карловингских рукописях, как замечено, есть некоторая близость к нашему кодексу, и более других – в Библии храма Ап. Павла в Риме: то же стремление к представлению живописному, безусловное предпочтение натурального, не золотого фона, античные типы и костюмы, драматизм и живость в группах и натуралистический взгляд на обстановку библейских событий.[1] Но в то время как византийский кодекс, держась иконописной традиции, сохраняет всю высоту религиозной живописи, возмещающей характерностью типов отсутствие талантов, рисовальщик карловингской рукописи сам лишил себя этой основы ради желания превзойти всех, т. е., понятно, представить нечто совсем новое и, задавшись такою невозможною задачею, сделал лишь жалкую произвольную компиляцию из византийских образцов, разбавленную местами мелкими натуралистическими

[1] Шнаазе называет [это] стремлением к правде, в натуральном и историческом смысле реализмом: *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 622.

подробностями.[1] Где в Кодексе Христины драматическая цельная картина, там в карловингской рукописи хронический длинный рассказ, тянущийся полосами по листу (три полосы, или фриза, и даже четыре); где в первом рельефная композиция, там во втором однообразные и скучные толпы побочных лиц; где, наконец, византийский художник копировал прекрасный античный рисунок, там живописец западный только повторял все недостатки изуродованного византийского оригинала. Здесь переняты были собственно все элементы: типы, содержание, манера и пр., но затем даны в новом сложении, и притом самые элементы были лучшей эпохи византийского искусства, близкого к античному. В позднейшую эпоху детское состояние искусства на Западе обусловливало прежде всего перенимание самых византийских композиций, но художник был бессилен в передаче типов и чистоты типа. Хотя рисовальщик Библии имел, конечно, кроме византийского образца и другой, подобный Венской Библии, но это не помешало ему перенять всю внешность первого: костюмы дают полное воспроизведение византийской драпировки, с зубчатыми изрезами пол гиматия, образующими т. наз. ласточкины хвосты, хотя местами и видна попытка представить тело под одеждою; укажем главное: молодые люди часто наряжены в туники с вырезными полами, которые специально принадлежат византийскому искусству VIII–XIII веков. Обстановка, архитектурная часть (города, ротонды на пестрых колоннах или сионы, т. е. пологие круглые или четырехсторонние купольные своды, пестромраморная облицовка и пр.) – византийского характера; типы иконописные скопированы с византийских VIII–IX века (Христос, евангелисты и пр.), но не Давид, не Моисей, изображаемый седым и др.; черты или тип лица везде того же происхождения: это суженный греческий овал, низкий лоб, большие глаза, большой и широкий нос, сильно развитый и не закругленный подбородок, придающий лицу характер черствости, скаредности; тип этот есть настолько же достояние стиля, насколько его вариации в греческих рукописях XIII века. Но художественную

---

[1] Карл Великий порицал олицетворения.

слабость этого западного произведения лучше всего можно видеть на сличении его рисунков с миниатюрами Кодекса Христины. В миниатюре Исхода вверху изображено, как младенца Моисея находят в реке Ниле (река – в виде бородатого мужчины со скипетром и сосудом); в середине Фараон на троне под круглою сенью, а по сторонам его состязающиеся с магами Моисей и Аарон производят из жезла змия, пожравшего змия магов, в то время как Фараон еще кичится могуществом своих волшебников; сбоку Моисей, уже седой, виден до пояса в ущелье горы перед купиною, – детские хлопоты о натуральности; ниже сцена Перехода, составленная прямо по византийскому описанному переводу, но без олицетворений. Сцена принятия заповедей – только часть обширной византийской же композиции, нами описанной, тогда как другая употреблена на изображение чудесной смерти Моисея и прощания его с народом, но его толпы чужды драматического представления и однообразны. Подвиги Иисуса Навина – взятие Иерихона, переход посуху через Иордан с ковчегом и пр. – изображены в детской, натуралистической манере; сам Иисус представляется седым и в типе Моисея, без малейших изменений; пусть западные историки, упрекающие византийское искусство в старчестве его типов, сравнят эти две реалистические фигуры западного художества с идеалами, хотя традиционными, искусства византийского! Сравнение сцены помазания Давида, окруженного двумя рядами солдат со щитами, конечно, также не в пользу западной работы, тем более что тут же досужесть западного маляра придумала изобразить и Илию, падающего буквально вверх ногами. В истории Юдифи она сама изображена семь раз, и неловкость миниатюриста дошла до того, что он представил ее три раза со служанкою в сцене убиения Олоферна: раз, когда они отсекают ему голову, другой, когда они подымают ее за волосы, и третий, когда они уходят с добычею.

В заключение мы должны сказать, что византийский кодекс предлагает еще одну важную, хоть не вполне ясную черту аналогии с карловингскою рукописью: это его заглавные буквы, которые, будучи по преимуществу составлены из плетений, пестро раскрашенных бледными красками (лишь изредка орнаментальные паль-

метты), могли бы быть отнесены к романскому влиянию, если бы мы не знали отчасти этих форм в рукописях восточных.

Интересным воспроизведением тех же оригиналов, что являются нам в Парижской Псалтыри и Кодексе Христины, оказывается рукопись Ватиканской библиотеки из Палатинского отдела № 381, оставшаяся почему-то вовсе неизвестною Даженкуру.[1] Четыре миниатюры в лист отличаются прекрасным рисунком, полным технического умения и сноровки, стиля XI–XII веков (отличный крупный устав скорее указывает на первое) и представляют те же нам известные сюжеты декоративной иллюстрации Псалтыри: 1) Давид играет на лире, сидя в профиль на утесе горы; сзади его – Мелодия, лицом к зрителю, и пр. Точная копия описанного сюжета. Заметим только, что Давид играет здесь на большой еврейской треугольной арфе, а не античной четырехугольной лире.[2] Техника отличается намеренною бледностью красок. 2) Давид среди Мудрости и Пророчества и пр., как в миниатюре 7-й Парижской Псалтыри. Но типы, подчиняясь вкусу времени, представляют уже то мелкое изящество, которому художество удовлетворяет также усиленно розовым колоритом и голубоватыми тенями. Сам Давид изображен поэтому в красном хитоне и голубой хламиде, украшенной крестчатыми орнаментами растительного происхождения. К Пс. 77 – две миниатюры: 3) Моисей приемлет заповеди. Тождественно во всем с рисунком Кодекса Христины, только, как и следует в копии, все уменьшено, слабо и бледно сравнительно с блестящим оригиналом. 4) Моисей вторично восходит на Синай для принятия заповедей и на этот раз принимает их от самого Бога. Согласно с принятым в X и XI в. иконографическим обычаем, который и установился в виду незабытой еще ереси, Бог изображен в типе Христа, но седым и с простым нимбом; в левой руке

[1] Указание на рукопись с номером находится в соч. *Assemanni J. S.* Kalendaria ecclesiae universae. T. I. Romae, 1755. P. 52 (по поводу изображения Бога Отца в виде Десницы в небе).

[2] Арфа (σαμβύκη) или треугольная лира с неравной длины струнами была специально употребляема в музыке еврейской, также египетской; специальное ее название: «псалтерион»; символ Троицы. См. *de Coussemaker E.* Instruments de musique à cordes pincées // Annales archéologiques. 9. 1849. P. 329-334.

под гиматием он держит золотую книгу.

Художник сохранил также и все детали живописного изображения этих сцен, но и зарево, и голубой эфир гор переданы гораздо грубее. В сродстве с Кодексом Христины находится и то, что заставки рукописи образованы из простейшей орнаментики, которая не встречается в эту эпоху в Византии и более свойственна Востоку.

Дальнейшую копию с этих редакций лицевой Псалтыри (быть может, уже с посредствующей редакции X века) представляет любопытная рукопись Псалтыри в Барберинской библиотеке № 202 [320], in 12°, XII столетия, а именно 1177 г., как значится в приписи. Она содержит семь малого размера миниатюр: четыре выходных и три иллюстрации в тексте, все с характером показных, декоративных сюжетов.[1] 1) Помазание Давида на царство. Та же сцена, но Самуил представлен уже в образе библейского аскета, напр. Иеремии; этим типом в данную эпоху так злоупотребляли, что он превратился в своего рода «академический». Самуил стоит на богатом возвышении в форме омбиликоса. 2) Царь Давид, поднявшись с трона, в живом движении простирает руки, чтобы принять свиток от Руки Господней. Он в красных императорских сапогах, убранных жемчугом, и порфировой хламиде, накинутой на голубой длинный хитон – костюм в действительности небывалый и понятный только как наивный компромисс иконографического предания и натурализма. 3) Давид с Псалтырью стоит, благословляя; тот же костюм. 4) Маленькая миниатюра, копирующая со всеми подробностями картину игры Давида на арфе: Мелодия, божество горы, нимфа Эхо и пр. В тексте имеется: 1) л. 122, к Пс. 77: Моисей с утесов горы Синая приносит народу заповеди; вдали – белеющая вершина Синая; налево нагая фигура горы, сидя, смотрит на сцену. 2) л. 212: Давид рубит голову Голиафу. Мелочные, наименее художественные приемы Ватиканского менология. 3) л. 221: Переход через Чермное море, копия выше переданного перевода. Фигура Ночи заменена юношею, держащим над

[1] Заметка о рукописи сделана Румором: *Rumohr C. Fr.* Italienische Forschungen. T. I. Berlin, 1827. P. 299.

головою раздутое покрывало, – быть может, не понято или изображение Дня (впрочем, подобная же фигура в Октотевхе Ватик., в сцене Лествицы). Наконец, к поздневизантийским приемам относится и то, что буквы кодекса представляют в миниатюрных размерах Моисея, Давида, Христа в позах им присущих.

Наряду с этими малоизвестными или и вовсе неизвестными рукописями, но представляющими разработку, или хранение, хотя бы в копиях, высоких или идеальных задач искусства, прославленная Псалтырь Марцианы (Библиотека св. Марка в Венеции, во Дворце дожей) есть произведение грубого вкуса, жалкого выбора и такого нереального характера, что казалось бы оно вовсе не заслуживает своей известности.[1] Эта рукопись писана для императора Василия II Македонянина (976–1025) и изображает его самого на выходном листе во всем показном византийском орнате: на золотом подножии, с мечом в левой и копьем в правой [руке], в золотой кирасе на пурпурном коротком хитоне из шелку и длинных красных сапогах, убранных жемчугом, а на плечах застегнута фибулою голубая воинская хламида; архангелы Гавриил и Михаил с мерилами надевают на императора корону и в руку дают ему копье; он стоит как бы в царских дверях во время коронации, потому что по сторонам его – по три медальона с изображением свв. Феодора, Димитрия, Георгия, Прокопа, Меркурия: всё святых воинствующих. Согласно с этим, внизу у ног императора – павшие старейшины депутации от покоренных городов, с золотыми наручами и в богатых одеждах. Шесть мелких миниатюр из истории Давида: его помазание, он убивает медведя, льва, сражается с Голиафом, играет для больного Саула на кифаре, кается перед пророком и молится. В этих рисунках выказываются все достоинства и недостатки византийской миниатюры второго периода: блеск светлых красок, тщательность мелкой работы, замечательно прекрасные иконографические типы (напр. ангелов), стильность рисунка от изящной композиции и до мелких деталей, и пр. В то же

[1] В лист, № 17 библиотеки греческих кодексов.

время видим здесь крайне изуродованные пропорции,[1] зеленое тело, румянец, грубо обозначенный розовыми пятнами, утрированные жесты, преувеличенное выражение – словом, при декоративном направлении художества скудную, омертвелую схему в высших его сферах. Весь интерес этих миниатюр только в том, что они послужили посредствующим звеном для передачи высоких оригиналов отдаленным подражателям, напр. в искусстве древнерусском.[2]

Слова Григория Богослова, одного из наиболее чтимых в греческой церкви святителей, получили особенное значение в эпоху иконоборства: его поучительная стойкость в защите истинной веры, его ясное и красноречивое представление догматов наиболее глубоких и недоступных (как, напр., догмата о Троице), его вдохновенные откровения Таинств делали его постоянным образцом для таких деятелей веры, как Феодор Студит. Блестящие ораторские приемы, склонность к пышной, цветистой речи, сыплющей образными уподоблениями,[3] поражающей своими классическими формами и вместе высоким содержанием, привлекали почитателей и учеников. Отсюда – значительное число кодексов этого писателя, происходящие из этого периода;[4] отсюда, конечно, и редакция миниатюр, украсивших эти речи. И это обстоятельство тем рельефнее обнаруживается в истории миниатюры, что все кодексы Григория Богослова с миниатюрами принадлежат безусловно периоду IX–XII веков,[5] и притом все сводятся более или менее к одной основной редакции, представителем которой является известный кодекс Григория Богослова Париж-

---

[1] Таков отзыв известного Шнаазе, но напрасно судит он по этой рукописи обо всем искусстве в эту эпоху: *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. III. Düsseldorf, 1869. S. 249.

[2] Рисунок из рукописи Космы, перешедший в Макариевские Четьи-минеи (Москва, Синодальная библиотека, № 997): *Буслаев, Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 325.

[3] Выбор уподоблений из речей Григ. Богослова: PG 35:387ff.

[4] PG 35:29 – перечисление 24 кодексов парижских, между которыми лишь три или четыре XIII и XIV веков.

[5] Мощи Григория перенесены в Константинополь в 950 г.

ской библиотеки, в лист, № 510.[1] Эта знаменитая рукопись или была написана для самого имп. Василия Македонянина, или, во всяком случае, в его царствование, притом между 880 и 885 гг., потому что изображенные в кодексе двое детей Василия – Лев и Александр – были наречены императорами приблизительно около этого времени, после того как старший его сын Константин умер в 880 году.[2]

Рукопись эта вместе с Ватиканским менологием представляет, несомненно, одно из наиболее удивительных произведений миниатюрного искусства; богатство ее украшений должно происходить от непосредственного участия двора; весьма вероятно даже, что эта рукопись, как и Менологий, была подносным экземпляром и работана царскими миниатюристами. Этому соответствуют и необыкновенно развитая техника, и блеск красок, и поразительное искусство моделировки, крайне нежной в тенях и колерах, и вся нарядность внешнего парада в богатстве костюмов и деталей; нежно лиловый фон неба или яркое зарево и блестящая зеленая мурава почвы; складки драпировок, поражающие чистым классическим типом, хотя иногда как будто скопированные с других, или более высоких, или более низких фигур; тело полное и румяное, красивые округлые лица, легкие и приятные жесты, – все указывает нам изящный, воспитанный вкус. Но в то же время все эти и многие другие достоинства суть результат, добытый уже давно византийским художеством и ныне только щедро расточаемый; все это богатство мелочей и подкупающие пышностью колеров формы лишены истинной силы древневизантийского искусства; хотя искусство группировки и понимания драматической композиции не утрачено, но фигуры старательно изображаются en face, согласно с господствующим монетным типом; поэтому, если фигура в церемониальной позе, она удачна; напротив того, всякое движение ее безобразит; второстепенные фигуры и во-

---

[1] *Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Paris, 1708. P. 42, 250ff. (подробно описан кодекс под № 1809, и даны снимки письма [и] инициалов); *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 202-217; *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 36-46; *Louandre Ch.* Les arts somptuaires. T. II. Paris, 1858. P. 56-58.

[2] *Muralt E.* Essai de chronographie Byzantine. St. Petersbourg, 1855. P. 461-466.

все пишутся по краткому шаблону, притом они изображаются нарочно в малом размере; истинное величие и изящество еще видно в иконописных сочинениях, но натурализм живописных сцен приводит к детски уродливым картинкам. Художнику не может уже служить извинением, что он, как иконописец, обязан выписывать тщательно и изображать в высоком стиле лишь главные фигуры, так как он сам задался уже целями прямо художественными. И если, по обычаю, Вааген и Лабарт видят в кодексе работу двух рук, а именно в десяти больших миниатюрах больше искусства, чем во всех малых, то это различие должно отнести именно к самому характеру и происхождению миниатюр иконописных и живописных. За восторженными похвалами технике нельзя, поэтому, не видеть внутренних недостатков этой парадной иллюстрации: именно в ее среде ясно чувствуется, как жалко и слабо передается живописцем высокое содержание речей, как много, наоборот, потрачено сил на изображение пустых церемониальных или декоративных сцен. Античный характер миниатюр, которым так восторгаются в кодексе эти писатели, представляет только внешнюю оболочку и не простирается далее некоторых мотивов и заученных, но окаменевших форм. При сравнении этой рукописи с Кодексом Христины видно, как по искусству прошло уже мертвящее влияние художественного застоя: изобретение, формы, мотивы поз и движений, типы – все остановилось в своем развитии; художник, бессильный создать что-либо новое, начинает поклоняться преподанной ему форме и обращаться к ней как к священному канону. Отсюда жест всегда несколько утрирован и резок; тип благочестивый и почтенный становится суровым, хотя и сохраняет еще античное изящество и приличие; выражение ударяет в слащавость, приторность. Если те же писатели отмечают с особенным ударением, что в одной из миниатюр Христос на кресте был нарисован сначала нагим, а потом сверху на Нем написан колобий, то эта анатомическая прорись ни к чему не послужила для верхнего изображения, и вряд ли можно здесь видеть прием Рафаэля, сначала рисовав-

шего все Преображение с нагими фигурами, а потом в костюмах.[1] Как ни была бы блестяща внешность этой рукописи, она все-таки принадлежит уже поздневизантийскому искусству, и лишь с этой точки зрения можно правильно и беспристрастно оценить ее достоинства.

Сначала идут пять выходных миниатюр в лист: 1) Иисус Христос, благословляющий, с Евангелием в левой руке, на престоле. Воспроизведение лучшей иконописной манеры представления, подобной Эммануилу на сфере в абсиде Св. Виталия в Равенне, как догматическое и идеальное изображение Божества; на Евангелии читается «εἰρήνην τὴν ἐμὴν δίδωμι» (Ин. 14:27), причем эти прощальные слова Иисуса с апостолами, согласно с представлением древнехристианских катакомб, перенесены на торжественное исповедание по Воскресении.[2] Тип представляет уже поздневизантийское развитие типа равеннского и не имеет ничего общего с мозаикою нартекса Св. Софии Цареградской, с которою сравнивает его Лабарт; лицо имеет розовый колорит; маленькая опушающая борода не раздвоена. 2) Евдокия, супруга имп. Василия, и ее дети Лев и Александр по сторонам. Кругом идут стихи прославления Евдокии «φωσφόρος». Лица византийского типа отдают зеленоватым колоритом. Все обуты равно в красные сапожки и по пурпурным туникам имеют богато расшитые лороны, перекинутые на левую руку, в которой церемониально держат расписную сферу. 3 и 4) Два золотых креста, убранных драгоценными камнями и жемчужными привесками, с надписью «Христос побеждает» на голубом фоне. Этот символический образ утвержденной веры и царства Христова представляет внизу две расходящиеся от корня ветки аканфа (внутренняя сторона листьев лиловая, верх-

---

[1] Мы заметим, кстати, что на нагой фигуре Христа в этой миниатюре надет чресленный пояс: не имеет ли скорее она связи с древнейшею манерою представления Распятого нагим и в этой только повязке (таково изображение на дверях базилики Св. Сабины)? Кроме того, укажем на продолжительное существование древней манеры представления в миниатюре, хотя западной, но тесно связанной с византийскими оригиналами: Евангелие IX века в парижской Национальной библиотеке, рисуя сцену Распятия с Лонгином и подающим губку солдатом в византийском типе, изображает Христа в одном чресленном одеянии: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 116.

[2] См. фреску катакомб Св. Агнессы: *Bosio A.* Roma sotterranea. Romae, 1632. P. 475.

няя – золотая), как прототип позднейшего «процветшего креста». 5) Архангел Гавриил, благовествующий радость и Илия – победу над врагами (последний поэтому с лабарумом), по сторонам имп. Василия: замечательная замена обычных аллегорий высокими и выразительными образами.[1] Миниатюра сильно облупилась с золотого фона.

Следует сорок один лист миниатюр (к 50 речам, недостает 9), иллюстрирующих или общее содержание речей, или наиболее выдающиеся места (избраны под руководством какого-либо богослова). Миниатюры помещаются обыкновенно по три на лист, а изредка по одной. 1) (a) Сцены Благовещения (ὁ χαιρετισμός), Целования Елисаветы (ὁ ἀσπασμός), т. е. свидания ее с Мариею, и Принесения во храм. При изящной античной композиции – типы поздневизантийского искусства, в красных башмаках, пурпуре, с золотыми, унизанными жемчугом подножиями; но драпировка еще напоминает лучшие образцы. Благовещение представляет прототип известного перевода с вертепом. Замечательною красотою и строгостью представления, еще чуждого экстаза и силы экспрессии, отличается сцена Целования, любопытная и тем, что это есть, несомненно, ее древнейшее изображение. Ее значение в иконографии совпадает со вторым периодом византийского искусства и особенным почитанием Предтечи в греческой церкви, а также легендарными сборниками, развивавшими апокрифические Протоевангелия. За отсутствием в речи какого-либо указания на эти события остается предположить, что художник поместил их как приличное начало. Принесение во храм интересно живым движением Младенца, протягивающего руки к Симеону, но иконографический перевод лишился торжественного присутствия Анны, а также ангелов, как в мозаике Марии Маджоре. (b) *История пророка Ионы* (к речи апологетической о бегстве Григория от пресвитерской кафедры в Понт к другу Василию и о значении

---

[1] Помимо известного почитания пророка Илии в Византии, имп. Василий чтил его и потому, что, впервые прибыв в Царьград, был приветствован в ц. Св. Диомеда, или Илии, по голосу свыше, как император: *Muralt E.* Essai de chronographie Byzantine. St. Petersbourg, 1855. P. 419 (838-й г.).

звания пресвитера, где гл. 106-107 уподобляют его удаление бегству Ионы, который, полагая бежать от предначертаний Господа, попал во чрево китово и послужил для прообразования еще высшего таинства) в виде ряда сцен, в живописной композиции передающих события со многими деталями: отплытием, поглощением и пр. Стены Ниневии – в форме аркад, между ними видны фигуры. Рисунок скалистых берегов и растительности напоминает более фрески Помпеи, нежели рисунки катакомб, но архитектурная обстановка разделана различными прикрасами. Это, следовательно, не чистый антик катакомб, повторенный византийскими мастерами, но новый тип его, принадлежащий IX столетию. 2) (a) Замечательное изображение Распятия во всех чертах и подробностях типического византийского перевода, непосредственно следующего за древнехристианским, с Лонгином прободающим (красная туника) и воином с губкою (зеленая), и затем Божиею Матерью и Иоанном по сторонам креста. Изображение разбойников опущено, по условиям иконографического сюжета. Вверху – солнце и луна, а в стороне направо видны бегущие фигуры апостолов, а налево святые жены. Замечательна по силе экспрессии фигура Иоанна, в опущенных руках выражающая беспомощное горе. (b) Иосиф и Никодим (в нимбах) снимают Тело; в стороне – скорбящий Иоанн с Богородицею. Далее они несут спеленатое Тело в склеп; ради натуральности, за работою они представлены в коротких туниках. Изображение сюжета – древнейшее, не являвшееся в иконографии потому, что этого не допускал ее строго объективный и символический характер. Известно, наоборот, что в эпоху мистико-лирического поклонения Мадонне и в итальянской живописи этот сюжет был любимейшим. В византийском же искусстве он является только как одно из звеньев евангельской хроники. (c) Явление Христа Марии Магдалине и другой Марии, по Мф. 28:9. В отличие от миниатюры Евангелия Рабулы, Христос не идет здесь, но стоит в монументальной позе. 3) Мучения двенадцати апостолов (к апологии о бегстве, где излагается жизнь ап. Павла), образующие икону из двенадцати полей. Действительно, ученически слабая по исполнению и стилю миниатюра вовсе, однако же, не другой руки, чем прежние, но

по самой своей концепции долженствовавшая быть особенно слабою. Заметим, однако, что художник изобразил здесь еще не одни мучения, но чаще смерть и погребение апостолов, что значительно разнится с менологием Ватиканской библиотеки. Типы апостолов близки к общему античному облику их, державшемуся в VI–VIII стол. 4) К речи 6-й и 7-й на кончину Кесария и Горгонии – три миниатюры, изображающие святителей (Григория Чудотворца и Богослова, так и упомянутых выше) и погребение этих святых, замечательные по монументальности композиции и по благородной экспрессии. Кесарий представлен в патрицианской одежде с широким золотым клавом и молится как античный адорант. Выражение скорби и изображение умерших сделаны с истинным мастерством. 5) К речам «о мире» или мирном житии – три придуманные самим художником миниатюры: (a) Грехопадение и Творение Евы (в намеренном[1] совмещении этих сцен); смысл же отношения к речи тот, что зло греха человеческого возмутило мир райской жизни. (b) Изгнание из рая и плач Адама и Евы. (c) Святители у престола поучают народ, и в параллель – изображение Моисея, приемлющего Заповеди. 6) К начальным словам Апологии к отцу, когда был избран епископом, «Вновь на мне помазание и Дух; и вновь и скорблю, и печалюсь. И да не покажется, однако же, вам это удивительным, ибо и сам Исаия» и пр.[2] (a) Миниатюра изображает видение Исаии: Иегова-Эммануил, окруженный херувимами с золотыми и пурпурно-огненными крыльями и ангелами. (b) Посвящение Григория Богослова в епископы: он одет в подир, и на голову его возлагают кидарис;[3] действие происходит за низким иконостасом. 7) Ко 2-й речи о мире, гл. 1-я с упоминанием об Иосифе – в пяти поясах история Иосифа: Иаков отпускает Иосифа к братьям; он идет с ослом; братья, завидев его, уговариваются погубить; опускают в колодец, режут барана и мочат одежду; показывают ее Иакову; вытаскивают Иосифа; трапезуют; продают измаильтянам; Иосифа уво-

---

[1] Ср. барельеф Перуджии.

[2] PG 35:821.

[3] Κίδαρις – вид камелавки, иначе тиара: *Du Cange Ch.* Glossarium Graecitatis. Appendix, s.v. κιτάριον.

дят; Фараон приближает его к себе; жена Пентефрия соблазняет и пр. Особенно плохая по исполнению миниатюра представляет тем не менее копию древнего оригинала, сохранившую всю античную, несколько игрушечную манеру: маленькие молодые фигуры, эпическое повествование в непрерывном ряде сцен. В последней сцене Иосиф едет на колеснице, держа лабарум. Измаильтяне носят, как азиаты, фригийские колпаки. 8) На слово к Григорию, брату Василия Великого, иллюстрацией служит изображение святителей, напоминающее мозаики Солуни. К гл. 3, где на общую тему о значении дружбы упоминается Иов, изображена сцена искушения его: он сидит на пепле покрытый проказою, и жена издали и закрывая себе нос подает хлебец на палке; в стороне соболезнующие друзья-цари со свитою. Эта сцена перешла затем во все изображения Иова. 9) *Преображение* – лучшее исполнение древнего византийского перевода, послужившего образцом самому Рафаэлю и вообще показывающего в самом выгодном свете искусство Византии изображать монументальные торжественные события; «слава», окружающая Христа, – желто-розового цвета, ибо Христос, по Иоанну Златоусту, явился, как «солнце восходящее»; сам Христос – в древнемозаическом типе с небольшою округлою бородою. Заметим, что Петр стоит и обращается к Христу, – мотив, встречающийся позже в мозаической иконе византийского происхождения в Лувре.[1] Миниатюра эта в манере древнехристианского параллелизма Ветхого и Нового Завета должна относиться к тому месту речи Григория Богослова к отцу,[2] где говорится о Моисее, который, во время битвы молясь, был поддерживаем под руки Аароном и Ором и прообразовал тем распятого Христа. 10) К речи о *градобитии* художник, по византийскому обычаю, изобразил группу мужчин и женщин, прибегающую к епископу. 11) К речи похоронной об отце и в утешение матери – любопытные по расположению и искусным композициям три сцены призвания апостолов (Петра, Мат-

---

[1] *Labarte J.* Histoire des arts industriels. Album. T. II. Paris, 1864. Pl. 120 [*Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. Wien 1991. № 9].

[2] PG 35:846.

фея и Закхея) и сюжеты из истории обращения и крещения Григория Чудотворца; то и другое в отношении параллелизма. 12) Восемь событий из *жизни Василия Великого* в четырех полосах. Миниатюры, пестреющие блестящими красками, разноцветными расшитыми византийскими одеждами, с жемчугом и золотыми каймами, более других напоминают Ватиканский менологий. 13) Этой же специально византийской манеры – две миниатюры, отличающиеся особенным обилием золота, красных одежд. (a) *Поклонение волхвов*. Вместо неловкого выражения энтузиазма в резких движениях, что в мозаике Св. Аполлинария Нового в Равенне, мы встречаем живую группировку. Костюмировка их и белые конические шапки, совершенно сходные с турецкими фесками, составляют прототип позднейших изображений. Один из волхвов также молод, как в мозаике, и один сед. (b) *Избиение младенцев*,[1] обставленное убиением Захарии при алтаре и спасением Елисаветы и Младенца Крестителя, укрывшихся в пещере. К речи «О своих речах и против Юлиана (ἐξισωτήν)», где в 12-й главе Григорий восклицает «и ныне маги преклоняются и дары приносят» и «вновь ныне Ирод безумствует и детоубийствует» и пр. В миниатюрах вновь следует отметить обилие мелких детальных украшений в одеждах воинов, широких золотых браслетов, наручей и пр. – черта византийского искусства в IX–X стол. 14) (a) На речь «К гражданам назианзенским, страшившимся гневного префекта» на текст прор. Иеремии 4:19: «Утроба моя! Скорблю в глубине сердца моего» и пр., – следующие сцены: пророк Иеремия в яме и история Давида и Вирсавии, оканчивающаяся покаянием Давида, которого благословляет Нафан. Сюжеты – в композиции близкой к Парижской Псалтыри. (b) На речь «О любви к бедным» миниатюрист изобразил – и, вероятно, впервые – любопытную сцену притчи о милосердом самарянине и впадшем в разбойники. Живописная манера представления изображает два города (Иерусалим и Иерихон) посреди го́ры,

[1] Но перевод этот также иллюстрирует слова Григория Богослова из следующей речи «О Сыне» (PG 36:102), где, по образному выражению оратора, Христос, по человеческому естеству искушаемый, жаждущий, терпевший поругания, называемый самаритянином и пр., был в то же время Богом, тем самаритянином и т. д.

где и происходит нападение. Место благодетельного самарянина, по высшему символизму византийского искусства, занимает сам Христос. *c.* Сцены исцеления, в искусных рельефных композициях с крупными фигурами в типе равеннских мозаик. 15) К речи «О любви к бедным»: (a) Сцены чудесных исцелений, совершенных святителями Василием и Григорием в храме. (b) Жизнь и кончина богача и бедного Лазаря, замечательная по античному рисунку. Бедный Лазарь на лоне Авраамовом и богач в пламени ада – также, вероятно, первый по времени перевод известного византийского сюжета. 16) К речи о Сыне, гл. 12, где описывается земная жизнь Сына Божия, – миниатюры: (a) Христос двенадцати лет поучающий в храме, в исторической обстановке, когда Его нашли обрадованные Иосиф и Мария. Вместе с высокою простотою композиции следует отметить и лирический мотив в выражении любви и послушания Сына. Этот мотив, как и многое другое, всецело принадлежит миниатюристу и не встречается в этом сюжете.[1] (b) Искушения от дьявола в трех сценах, в обычной композиции. Дьявол, в обыкновенном молодом человеческом образе (как, впрочем, всегда в византийском искусстве этого и древнейшего периода), имеет лилово-дымчатое тело, как дух тьмы по античному представлению (смерть в рукописи Ватиканского Космы), и одет по чреслам темно-зеленым гиматием. Одно из древнейших изображений сюжета, сделавшегося любимым в XI в. *c. Чудо пяти хлебов* в известном уже симметрическом расположении: Христос между двумя апостолами, благословляя в их руках хлеб – символ причащения (см. выше сирийское Евангелие). 17) Ко второй речи «О Сыне» – три сцены исцелений (исцеление дочери архисинагога, исцеление невестки Петра, спасение Петра), отличной манеры, сохранившей всю классическую простоту и ясность. Высокое достоинство величавых фигур. Особенно выделяется сцена исцеления девицы, лежащей в томительной позе на постели, среди богатой обстановки, воинов у двери, служанки с flabellum для отогнания мух и пр. Все эти

[1] Миниатюру этого сюжета считаем первым из всех доселе известных его изображений, так как этого содержания мозаика триумфальной арки Марии Маджоре содержит подробности особого происхождения.

сюжеты появляются впервые в византийской иконографии. 18) К речи «Об умеренности в спорах и о том, что нельзя человеку спорить с Богом»,[1] художник, не найдя ничего конкретного в тексте, избрал сам из особенно ходячих в современной ему иконографии сюжетов три: (a) Жертвоприношение Исаака. Сюжет третирован в той же манере, что в сцене большой миниатюры Ватиканского Космы: Авраам, оставляя слугу с конем, идет с сыном к высокому античному алтарю. Хорошо выражение недоумения у слуг, живой поворот головы ржущего коня; но один из слуг падает на землю, чтобы выразить повиновение. (b) Иаков спит и затем борется с Богом: фигура спящего кажется скопированною со статуи и столь же прекрасна, сколько безобразна фигура борющегося. (c) Помазание Давида Самуилом – сюжет столь любимый в Псалтыри и там получивший значение как наглядное представление награды за смирение; та же композиция. 19) К речи «На Пасху»: (a) Воскрешение Лазаря, представленное с Мариею и Марфою у ног Спасителя, (b) Магдалина в доме Симеона: дом в виде портика, стол и вся обстановка представляют древний рисунок; на столе в сосуде символическая рыба, и задом к зрителю отдельно сидит Иуда. По другим признакам судя, сюжет этот компонировался художником вновь: более древних изображений неизвестно. (c) Вход в Иерусалим, замечательный строгостью рисунка: Христос сидит лицом к зрителю, не управляя ослом, который идет сам; правая рука, слегка высунутая из гиматия, благословляет, наподобие торжественных изображений в алтарных мозаиках. 20) (a) К речи на Крещение, тексту гл. 14-й о Соломоне и его мудрости, а также гл. 27, изображение суда Соломона; миниатюра опять вносит всю роскошь и пестроту византийской обстановки; интересны костюмы трабантов и палача, которого кафтан так же вырезан, как вообще в эту эпоху в изображении слуг; на груди вшит треугольник. В этом выборе пластического сюжета, притом из разряда самых церемониальных и парадных, из большой речи, полной красноречивых мест, видны не только общее настроение и вкус времени, но и, кажется нам, инициа-

---

[1] PG 36:174.

тива самого иллюстратора. (b) К тексту 27-й гл. «Блажен тот, у кого Христос попросит пить и дает тому источник жизни вечной» – сцена с Самаритянкою. Исцеление 12 немощных. 21) К речи на Крещение: (a) Моисей изводит воду. (b) Иисус Навин, падший перед архангелом – вождем воинства Господня; далее он же побеждает. С древнего рисунка. 22) К истории архиепископства Григория в Константинополе: (a) Григорий и Феодосий в храме около кивория; вокруг – слуги в золотых туниках и белых передниках, с мечами, рукояти которых имеют форму креста-глаголя (crux gemmata). По всей вероятности – изображение того случая, о котором рассказывается в жизни Богослова, что когда он вошел в храм с Феодосием, то облачное небо вдруг прояснилось.[1] (b) Отъезд Григория из Константинополя: дурная живописная манера. 23) К речи «На Крещение», где гл. 6-я текста описывает чудесный свет, воссиявший Моисею из купины, Савлу с неба, Илии в огненной колеснице и израильтянам в их странствованиях по пустыне.[2] Повод же к этим сравнениям лежал в имени самого праздника Крещения: τὰ φῶτα, «светы».[3] Согласно с этим, миниатюрист составляет символическую иллюстрацию из этих сцен. В сцене купины внутри ее видим ангела – по древнему способу изображения Бога (а впоследствии Младенец Эммануил). Вознесение Илии – в типе саркофагов. Переход через Чермное море – в живописной манере, как, однако же, и всегда изображается этот сюжет, со множеством египетских всадников в римских доспехах; танцующая Мариамь держит над собою в виде ореола пурпурный шарф, как в рукописи Ватиканского Космы.[4] 24) Замечательная миниатюра в лист; должна,

[1] PG 35:222.

[2] PG 36:366.

[3] Дюканж объясняет это название из возжигаемых на Крещение свечей: *Du Cange Ch.* Glossarium Graecitatis. S.v. φῶτα. Может быть, и сокращение от φώτισμα-baptisma; Мартиньи видит лишь этот символизм имен: *Martigny J. A.* Dictionnaire des antiquites chrétiennes. Paris, 1865. P. 267. Φωτισμός=illuminatio, просвещение верою через таинство (τελετή, μυσταγωγία) у первых отцов Церкви: A Dictionary of Christian Antiquities / Edd. W. Smith, S. Cheetham. T. I. London, 1875. P. 156.

[4] *Martigny J. A.* Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. P. 400: в основе этих живописных сцен и саркофагов была древняя картина.

по-видимому, относится к речи «На Новое Воскресение» (εἰς τὴν καινὴν κυριακήν) – праздник ἐγκαίνια, «обновления», под чем разумелась неделя Пасхи.[1] Большая церемониального характера композиция изображает в нижнем поясе св. Григория Богослова, св. Елену, мать Константина, с маленькою моделью горы Голгофы в руках, в византийском костюме, с лороном, перекинутым через левую руку, диадеме и жемчужной сетке, покрывающей оригинальную прическу в виде короны; рядом св. Параскева[2] в коричневой монашеской пенуле, держа атрибуты страстей: копье, губку, гвозди и сосуд; апостол (?) указывает Григорию вверх, где ангел в ореоле на небесном пологе, усыпанном звездами, окруженный другими ангелами, знаменует собою Воскресение, на что указывает и надпись «σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ», что находится в соответствии с гл. 5 и 10 речи («Ныне небо блистает сильнее» и пр.). Как праздник Энкений у иудеев был праздником обновления храма по пленении, так и совершившееся через св. Елену обновление храма Гроба Господня празднуется в неделю Пасхи. Вместе с тем эта богословская композиция иллюстрирует и тонкую параллель Гр. Богослова между Энкениями иудейскими и христианскими, ибо в гл. 2 речи говорится «Были энкении в Иерусалиме, и была зима, зима неверия, и явился Иисус, Бог и храм, Бог извека сущий и храм вновь созданный, в один день разрушенный» и пр. Таким образом, в этой миниатюре мы имеем один из лучших образчиков богословско-символического рода, который слагался в Византии в данную эпоху. Миниатюра сильно разрушена. 25) К речи «На Пятидесятницу» – Сошествие Св. Духа, но не на апостолов непосредственно, а на «уготованный престол», от которого идут уже лучи на них; апостолы сидят полукругом, благословляя. Престол изображает Церковь, а апостолы – первые ее служители.[3] 26) Сцены чудес

---

[1] *Du Cange Ch.* Glossarium Graecitatis. S.v. διακαινήσιμος.

[2] О значении этой святой ср. «Параскева-Пятница».

[3] Совершенно та же композиция, но расположенная в круге, посреди которого Этимасия, а по радиусам лучей – апостолы, с группами народов по углам четырехугольника, замыкающего круг, в куполе Св. Софии Константинопольской: *Salzenberg W.* Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin, 1854. Bl. 31.

(смоковница), поучений (лепта вдовы) и исцелений, без особого значения. 27) Воскресение дочери Иаировой, в натуралистической манере. 28) К житию Киприана, антиохийского мученика III века – весьма любопытные миниатюры аскетически-монашеского содержания, которое уже успело получить значительный перевес в выборе сюжетов: вверху изображена молящеюся та дева, которою напрасно пытался овладеть страстно влюбленный Киприан, потому что она постом и зельями извела свою красоту, не желая погубить его, и вместо нечистой любви зажгла в его сердце огонь веры и чистой дружбы. Далее Киприан, еще знаменитый по учености волшебник, под балдахином, покрывающим золотого идола, сидит перед сосудом, в котором также находятся два золотых божка, и столом, на котором поставлена голубая сфера с золотою полосою; сзади, на горе, спрятавшись и лежа, наблюдает дьявол. Следуют крещение Киприана, сожжение магических книг, мученический подвиг в кипящем котле и кончина. 29) К речи на Маккавеев изображено мучение Елеазара и Маккавеев в виде девяти маленьких сцен. Самые разнообразные пытки: батоги, обдирание кожи крючьями, ломание и разрывание шипами на колесах, пиление деревянною пилою, сожигание, удушение в особом гробе и пр. Сравнив этот сюжет с миниатюрою к этому событию в Кодексе Христины и др., мы легко найдем, в чем заключалась перемена, совершившаяся в художественном мировоззрении Византии, и приурочим нашу рукопись к одной из тех ступеней, которую прошло поздневизантийское искусство, прежде чем в Ватиканском менологии, «Лествице» Климака и подобных рукописях окончательно утратить освежающую струю античного мышления и искусства и послужить печальным выражением цивилизации, впадшей в варварство и огрубение. 30) На похвалу Герону, в которой (гл. 3-я) оратор сравнивает епископа (1) с атлетами древности, представлены Самсоновы подвиги, (2) с мучениками – смерть Исаии. Миниатюра – лучшей манеры. Интересна также краткая символическая подробность во вкусе лицевой Псалтыри: Гедеон и руно. 31) К речи на прибытие египетских епископов большая миниатюра в лист изображает, по надписи, Второй Вселенский Собор 381 года. Живое и

картинное представление с искусным архитектоническим расположением: престолом посреди и портиками в полукруге. Македоний сидит на земле, как одержимый бесом, и кричит имп. Феодосию. 32) К 3-й речи о мире – построение ковчега и Ной, выпускающий голубя. 33) К речи «Против ариан и о себе» – различные сцены дурной, живописной манеры и вновь изобретенные: преследование православных арианами, сожжение церквей, мучение старцев и пр. 34) К 2-й речи против Юлиана – известная сцена Юлиана с языческими богами-демонами в пещере (гл. 32), жертвоприношение идолам и сцена раздачи наград с характером подкупа народу и войску (гл. 72-я 1-й речи). 35) Юлиан выступает в поход через мост; страх и общее моление в городе Назианзе; воин (ангел) в нимбе пронзает Юлиана. 36) К той же речи 2-й, гл. 19 (?) – две сцены, и вообще играющие важную роль в сочинениях Богослова, и в данном случае наиболее ясно выражавшие его мысль об участии Бога в судьбах людей: падение Иерихона и битва евреев с амаликитянами, когда победа, по Библии, осталась за евреями по силе молений Моисея, которого руки в поднятом положении поддерживали Аарон и Ор (для христианского богослова – по силе тайного знака креста, изображенного руками Моисея). Подобная по рефлексу построенная символика была особенно любима современным богословием и художеством.[1] Изображение Григория Богослова пишущего, в типе евангелиста, неудачно и отзывается упадком. 37) К речи Гр. Богослова на место Евангелия от Матфея 19:1 и сл. изображен Христос, посылающий апостолов на проповедь, – любопытная древнехристианская композиция в живой

[1] См. особенно две важнейшие гомилии св. Андрея Критского «In Exaltationem S. Crucis» (PG 97): жезлы, обращенные в змей, – тип Креста; Даниил, воздевший руки, – фигура его же; Авраам, на горе просящий тельца, проображал возвышение Креста; Исаия распиливаемый представляет вид его; Юдифь, подымающая меч, и пр. Позднейшая русская «Историческая Палея» (изд. *Попов А. Н.* Книга бытиа небеси и земли // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1881. № 1. С. 60, 137) приводит и другие ветхозаветные образы, руководясь словами того же Андрея: крестообразное благословение Иакова («действие, являющее жизнедателя-креста»), *остен* Иаилы, коим она убила царя тирского Исисара, защищая Иудею («древо бе, иже уби Исисару; тако и Крест древо сы, и вонзе сердце противнаяго ловца») и пр.

античной группировке.[1] Все ученики лицом к зрителю, кроме Петра и Иоанна, которые, преклонившись, слушают Христа. Фигуры – юные, малого роста. Ниже, в 12 полях – сцены крещения апостолами новообращенных: безусловно та же композиция, что в мозаике церкви Св. Марка в Венеции, в баптистерии, но гораздо выше по исполнению. Купели – крестообразной формы. Прислужник с полотенцем, в белой одежде – образ ангела Крещения и эмблема очищения от греха. Апостолы – в светлых (голубых, розовых, ярко-зеленых и лиловых) одеждах. 38) На речь или письмо к монаху Евагрию (соч. Григория Нисского) – четыре однозначащие библейские сцены: Даниил во рву львином; три отрока в пещи; Манассия, молящийся около быка; Исаия у ложа смертельно больного царя Езекии (Ис. 38:1). Древние композиции рельефного характера; фоном служат тополи и античный ландшафт. Византийская манера проявляется в богатом костюме царя Езекии. 39) Миниатюра в лист и особенно хорошего исполнения – к речи (Σημασία) «на Иезекииля». В четырехугольном голубом поле овальная рамка из четырех соединенных рогов изобилия охватывает богатый горный ландшафт со сценою видения Иезекиилем поля полного костей (Иез. 37:1-28). Помпеянско-живописный характер этой картины с ее пластическим ландшафтом и богатым колоритом подернутого розовым неба сочетается со всеми, однако же, особенностями поздневизантийской манеры, хотя строгие типы еще хранят благородные формы и сухая, угловатая драпировка имеет много жизни. Иезекииль в апостольском образе, но волосы его развеяны, как у Иоанна Предтечи. Ангел может служить лучшим образчиком усвоенного антика. 40) Миниатюры нового изобретения и дурного рисунка (к метафразису на Екклезиаста) с удлинением пропорций, искажением первых правил линейной перспективы и техническими недостатками: Константин Великий на ложе; преследование бегущих войск Максентия; нахождение Креста. Елена сидит на троне, благословляя, почетная стража залита золотом и жемчугом. В Воз-

---

[1] Известная указанная выше мозаика триклиния папы Льва в Латеране, изд. в соч. *Alemanni N.* De lateranensibus parietinis. Romae, 1756. P. 30. Tab. iii.

движении Креста поза св. Елены с умиленно наклоненною набок головою и резкие жесты присутствующих очень неудачны. 41) К жизни Григория Богослова: отъезд его на корабле (фигура святителя несоразмерно велика); посвящение святителя в ограде алтаря из низкой мраморной балюстрады с крестами и с одною золотою дверью. Ионическая колонна с четвероконечным греческим крестом наверху означает храм. Попытки приблизиться к натуре явны, но явно также и бессилие художника изобразить эту натуру иначе как в условных формах. Кончина и погребение святителя – с обычною церемониальною обстановкою.

Заставки и инициалы рукописи также представляют новые формы. Первые являются с типом мелкого растительного орнамента, в виде коврового рисунка, или же в форме закругленного креста с гроздьями и лиственными побегами. Буквы, в которых их линейная форма со временем превращается в ствол растения, зеленый или голубой, с золотым окаймлением,[1] украшенным перлами, имеют здесь еще простую линейную форму, свойственную IX столетию: это те же уставные буквы, но большего размера и золотые. В букве «Е» помещается всегда благословляющая рука. Иногда ствол буквы расчленен в виде шахматного поля; есть буквы в форме рыбы; иногда к лиственному побегу внизу буквы подлетает птичка и клюет цветки и плоды; изредка буквы – в виде птички, клюющей грозди. Обильное развитие этих сюжетов увидим в заставках и инициалах позднейших рукописей; их начало указывается нам в рассказах о привязанности к этим сценам иконоборца имп. Феофила и других свидетельствах об общей к ним привязанности византийцев.[2]

Насколько, при всем том, эта рукопись Григория Богослова близко стоит к древневизантийскому искусству, можно заключить из сравнения с лицевыми кодексами этого отца Церкви в XI–XII вв.

---

[1] Наиболее ранний тип этих букв находим в греческом Евангелии VII или VIII века в Библиотеке Киджи в Риме, R.VII.52.

[2] Под именем «*зоографии*» или просто «ζώδια» в письме св. Нила к Олимпиодору, в соч. патр. Никифора «Antirrhetica»: *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. IV. Parisiis, 1858. P. 271-272.

Вместе с тем это сопоставление открывает нам историческое значение подобных шагов искусства, представляющих на первый взгляд упадок. Высокий стиль древнего искусства разнят; он – не прежняя живая струя, не духовное настроение, зависящее от силы художественной личности; он стал правилом, внешним каноном. И только в этом виде мог быть он передан в общее пользование. Отныне его приложение к обширной области религиозной живописи будет зависеть от одного ремесленного усвоения, не от таланта, и таким образом сделается достоянием всякого книжника-монаха, чтобы служить делу просвещения народного. Но так как единство анализа самого содержания в данном случае нарушило бы последовательность развития мысли и формы, то разбор других рукописей Григория должен быть отделен и уступить место лицевой редакции Библии, сложившейся в X–XI вв.

Замечательный обломок древнейшей манеры миниатюр второго периода, которых редакция или черпает самое содержание в прошедшем, или вообще носит на себе характер искусства предыдущей эпохи (как, напр., Парижская Псалтырь или Кодекс Христины), представляет ватиканский кодекс *Октотевха* или Восьмикнижия, в лист, в 2 томах, № 746, который, будучи еще известен Даженкуру, был, однако же, правильно оценен впервые в указанной статье покойного Виноградского.[1] Даженкур заметил только один том и считал его за сборник библейских повествований,[2] тогда как два тома рукописи предлагают целое Восьмикнижие с обильными толкованиями, и притом не одного Феодорита. Далее, его же заключение по курсиву письма, что рукопись принадлежит XIV веку, всеми признано ныне неправильным, так как письмо, во всяком случае, не позднее XII века. Известное совершенство и античный характер миниатюр этой Библии, наконец, Даженкур придумал объяснить возрождением искусства в Греции, которого начало он относит к XIV в., как ни было

---

[1] *Виноградский В. Н.* Миниатюры ватиканской библейской рукописи XII в. // Сборник Общества древнерусского искусства. 2. 1873. С. 137-150.

[2] *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. T. II. Paris, 1823. Peinture. P. 73-74.

странно само предположение подобного возрождения на основании только одной рукописи. Но лучшим опровержением Даженкура может служить недавно найденная вторая лицевая рукопись Библии в Ватиканской библиотеке № 747, соединяющая Восьмикнижие и Книгу Руфь в одном томе и остававшаяся *неизвестною* доселе;[1] этот кодекс, кроме письма XI века, представляет миниатюры совершенно те же, что и в 746-м, но роскошно исполненные в «миниатюрном» жанре XI–XII веков, который был бы совершенно невозможен не только в XIV, но и в XIII в. Вместе с тем мы находим и в самой технике миниатюр 746-го код. безусловные приметы обыкновенного византийского рисунка X–XI веков, ровно такой же характер в красках и орнаментике. Но в иных частях иллюстратор этой рукописи копировал древнейший оригинал и потому перенимал многие технические стороны его (напр.: зеленый, травный фон сцен вместо натурального, красную каемку и пр.) и, как главнейшее наследие древности, – замечательные композиции миниатюр, полные преданием древнехристианского искусства. В этом подражании или копировке легко можно вскрыть широкий стиль оригинала; местами перенимание его дало работу небрежную, с характером почти детской мазни; притом в ходе иллюминации рукописи видна крайняя неровность работы, то тщательной и мелочной, то легкой и грубой. Напротив того, в код. 747 блеск тщательного и мелочного исполнения, необыкновенная живость и тонкость красок, ярко-светлые тона и колорит ландшафтов, блестящая пестрота одежд, расцвеченный голубым эфиром фон, наклонность к белесоватым полутонам – все это соответствует и в содержании несколько сухому, позднему церемониальному представлению, в котором уже значительно иссякла струя древневизантийского искусства. Вместе с тем в этой рукописи обращает на себя внимание присутствие особого, чуждого чистому византинизму элемен-

---

[1] Рукопись эта открыта молодым немецким археологом из Лейпцига Ж. П. Рихтером во время его занятий миниатюрами в библиотеке совершенно случайно: ему пришло в голову спросить номер, следующий за 746, чтобы посмотреть, нет ли 3-го тома этого номера. За сообщение номера приносим ему здесь свою благодарность.

та: оно выражается в привязанности к зеленому и красному цвету (в отличие от византийских красок: розовой и голубой), в беловатом тоне золота, особенно же в оригинальных прическах и костюмах.

Правда, эти костюмы изображаются по преимуществу в сценах, действующих на Востоке, но их разнообразие само по себе имеет значение в решении вопроса о происхождении рукописи. Так, в миниатюрах, изображающих с начала Библии историю послания Аристея к Филократу, изображается царь Птолемей со своими писцами-секретарями, архиерей Элеазар, пир у Птолемея и пр.; костюмы чрезвычайно напоминают мавританские: такова, напр., корона, головные белые платки вроде капуц[1] с мелкими цветами, длинные белые рубашки с широкими рукавами[2] и с разноцветными полосками вдоль по полотнищу,[3] слуги из черных мавров, красно-черное знамя в сцене Столпотворения и пр. По всему судя, можно было бы вести происхождение этой рукописи из какой-либо местности, близко знакомой с арабскою или мавританскою культурою, напр., как Сицилии, так и Сирии, а может быть и самого Иерусалима. Но при всем том византийская основа ее с позднегреческими фигурами, греческими типами, ландшафтами и всею обстановкою греческих миниатюр настолько непреложна, что не может быть [сомнений в] национальности самого художника и принадлежности кодекса византийскому искусству, где бы он ни возник.

Приступая к краткому обзору самых миниатюр этой редакции лицевой Библии, предварительно заметим, что и новые взгляды, высказанные о нем и указывающие на ее древнехристианские основы,

---

1 *Weiss H.* Kostümkunde: Geschichte der Tracht and des Geräthes im Mittelalter. Stuttgart, 1864. S. 232.

2 Ibid. S. 235 (о рубашке полосатой и кафтане с широкими рукавами) и Fig. 118 (образчик восточной материи с мелкими цветочками, одинаковый с фигурами код. 747 на л. 35 и др.).

3 Эти полосатые туники не носили ли название δίβαφος – материя, описываемая в соч. *Michel Fr. X.* Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent en Occident, principalement en France, pendant le moyen âge. T. I. Paris, 1852. P. 250; см. *Unger F. W.* Christlich-griechische oder byzantinische Kunst // Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 85. Leipzig, 1867. S. 60.

грешат вследствие своей общности. Если справедливо то, что рукопись повторяет древний оригинал, то все же не оригинал IV века: между Венской Библией и этими рукописями есть много посредствующих звеньев, а именно: для начальных миниатюр Бытия и вместе Книги Левит (с изображениями Скинии, утвари священной и пр.) можно указать древние рукописи и миниатюры, подобные Кодексу Космы Индикоплова или близкие к нему. То же для истории жизни патриархов, но история Иосифа уже пользуется образцом позднейшим или сочиняет вновь. Напротив того, для истории Моисея и Исхода израильтян иллюстратор видимо имел готовые композиции в известных сценах, потому что, покидая свою хроническую манеру, он сводит местами рассказ к драматической цельной сцене. Далее, кроме древнехристианских преданий в рисунке, типах и символических представлениях и олицетворениях, рукопись предлагает много нового в той же символической сфере, сложившегося уже в направлении и идеях толковых Псалтырей.

Первые миниатюры представляют нам подробный сценический рассказ Творения; особый интерес имеет символическое изображение дня и ночи в виде женской и мужской фигур с небесным покрывалом над головою, на темном и на голубом фоне. Адам, приподымающийся с земли после того, как благословляющая Десница наделила тело духом жизни, представляет перевод замечательный тем, что он является затем во фресках Паоло Уччелло в монастыре Марии Новеллы во Флоренции; отсюда уже перенесен в знаменитую композицию Микеланджело в Сикстинской капелле. Все сцены общения Бога с первыми человеками изображаются в миниатюрах среди прелестных пейзажей рая, и мелкое изящество работы в код. 747 напоминает западные иллюстрации XV века. В Грехопадении змей изображается в виде дракона на львином теле: это буквальное понимание того изречения в проклятии змея Богом, по которому он должен ходить на чреве своем (Быт. 3:14), существовало, по мнению Пипера, до V в.;[1] в следующей затем сцене, где представлено на-

[1] *Виноградский В. Н.* Миниатюры Ватиканской Библейской рукописи XII в. // Сборник Общества древнерусского искусства. 2. 1873. С. 145.

глядно проклятие, змеиное тело сползает с верха четвероногого туловища и ползет у ног прародителей. Подобная же сцена изображена в мозаиках собора Монреале конца XII века – следовательно, понимание это еще существовало и даже было узаконено искусством, так как эти мозаики воспроизводят лишь типические переводы.

В сцене смерти Авеля он изображается в той же позе, что и в большой миниатюре Космы Ватиканского. Каин также представлен юным мальчиком в розовом хитоне, но темно-коричневом гиматии; выслушав суд Божий, он уходит плача, и вся детская манера напоминает классический образец, подобный Венской Библии, где библейские сюжеты представлены как наивная эпическая хроника в позднеримском натуралистическом вкусе. Согласно апокрифическому развитию образных слов Библии (Быт. 4:23), Каина убивает затем Ламех, великан, правнук его, в лесу, по причине слепоты своей.

В изображении первого астронома[1] Эноха с «отворачивающеюся от него смертью» (см. миниатюру Ватиканского Космы) на земле рядом представлены гробы, а в небе обращаются 12 знаков зодиака с атрибутами, в виде фигур по грудь, в поздневизантийских типах. Следует ряд сцен нового сочинения – правда, в искусных еще условиях композиции, но с заметным падением в типах и поздними византийскими костюмами. Таково, напр., изображение сынов Сифовых, брачующихся с дочерьми человеческими; по сторонам почтенный старец Сиф и обросшая понурая фигура пустынника Каина; детски намалеванные фигуры гигантов и пр. – сцены безусловно чуждые древних образцов.

Напротив того, древняя манера видна в сценах истории Ноя и потопа: завет Божий с человеками выражен в фигурах Дня и Ночи, вечно вращающих круг лет с четырьмя временами года, представленными в натуралистической манере: сеятель весною, женщина собирающая цветы летом, жнец осенью и греющийся зимой у огня раб в меховой накидке напоминают всего более описанные нами миниа-

---

[1] *Migne J.-P.* Dictionnaire des apocryphes, ou collection de tous les livres apocryphes relatifs a l'Ancien et au Nouveau Testament. T. II. Paris, 1856. P. 226 et liste alphabétique: Enoch.

тюры календаря Константина. Эти сцены из жизни Ноя вновь имеют и фон травный или небесный. Сцена Ноева опьянения может служить образцом античной манеры в композиции и подробностях: трое юношей, взявшись за руки, давят виноград в прессуарах, около которых сидит, упиваясь, Ной; справа сцена посмеяния.

Следуют вновь пустые и бессодержательные сцены бесед, поучений, жизни Ноева потомства и пр. Некоторый интерес по живописи и драматизму представляет Столпотворение, в котором являются уже разные народности в пестрых костюмах.

Авраам изображается уже слепым старцем, а его история полна многих грубых наивностей в сценах с Агарью и обрезании. Египетский царь изображен арабом. В сцене Авраамова гостеприимства трое странников представлены ангелами, а под столом, за которым они сидят, нарисован бык лежащий, так как Авраам был богат стадами: символический смысл уже сменился историческим характером. В окне башенки видна Сарра, подслушивающая. Обетование Бога Аврааму и Сарре изображено уже в виде Христа, их благословляющего среди двух зданий: композиция поздневизантийского типа, как прототип западных «конверсаций».

К истории Мельхиседека – замечательная (в обоих кодексах) миниатюра. Вверху, за горами, видны по пояс две фигуры. Одна в позе молящейся, воздев руки к Деснице, видимой в небе, – Авраам. Другая, справа, представляет старца нагого, с длинною бородою и обросшего волосами, в типе отшельника; правою рукою он благословляет, обращаясь к Аврааму. Слева надпись «ἡ τοῦ Μελχισεδὲκ πρὸς Ἀβραὰμ φανέρωσις». Ниже, под горою – Авраам со спутниками и Мельхиседек с двумя царями; оба обращаются друг к другу с жестом греческого благословения. Царь Мельхиседек – в одежде священника, т. е. в стихаре и ризе-фелони, застегнутой на груди, а на голове царская диадема. Надпись: «ἡ δεκάτη τοῦ Ἀβραὰμ καὶ εὐλογία». Таким образом, мы находим здесь буквальную иллюстрацию апокрифического сказания, сложившегося очень рано по поводу изречения ап. Павла и мистического значения Мельхиседека в древнехристианской церкви. Сказание это было записано Афанасием Александрий-

ским и потому получило значение во всей богословско-поучительной литературе.[1] Оно передает, что Мельхиседек был сын царя Салимского, грека и идолопоклонника, поглощенного со всем народом своим по молитве обращенного к истинной вере сына; но после этого сам юноша ушел на гору Фавор и жил там в лесу, как зверь. И был Аврааму через 7 лет глас Божий, повелевавший идти на Фавор и вызвать там человека Божия, остричь ему волосы и ногти, одеть его в пышные одежды и попросить у него благословения. И так было. Сказание добавляло затем, что при встрече, затем происшедшей, было у Авраама 318 спутников, как 318 епископов было на Никейском соборе.[2]

Грубым натурализмом отличаются миниатюры, изображающие дочерей Лота, их роды (родильница сидит на лавке, а бабка вынимает у нее ребенка) и пр. В подробных же иллюстрациях истории Исаака миниатюра окончательно нисходит к роли забавной, развлекающей игры, уничтожающей всякое значение высокого сюжета: наивный рисовальщик пишет дорожные сцены, брачные переговоры, любовь, рождения детей, беседу и пр. Все это – в небрежной манере, хотя и сохраняющей еще особенности чистого стиля XI века в светлых красках, сильных оживках и мелочной обработке подробностей; но все позы и жесты утомительно однообразны, и их благочестивый характер напоминает дурной вкус миниатюр XIII века. Подобного же рода и миниатюры из истории Иакова и Иосифа, но последние, видимо, копируют в грубой мазне картинок древний оригинал. Иосиф умирает юным, согласно с обычаем византийской идеализации патриархов.

Явное улучшение стиля и работы представляет жизнь Моисея. Сам он сначала изображается в виде розово[щеко]го мальчика, потом

---

[1] *Fabricius J. A.* Codex pseudepigraphus Veteris Testamenti. T. I. Hamburgi, 1713. P. 311-320; Sancti patris nostri Athanasii opera omnia quae extant. T. II. Parisii, 1698. P. 189-191 [PG 28:525-529]; *Migne J.-P.* Dictionnaire des apocryphes. T. II. Paris, 1856. P. 584.

[2] В русской Палее Синодальной библиотеки № 210, 1477 г., вставлено на с. 77 «Афанасия отца нашего пастуха слово о Мелхиседеке», и виньетка изображает лесного человека перед ангелом, который помазует его как иерея и уставника бескровной жертвы.

цветущим юношею. Замечательно, что если первые сцены отличаются изяществом рисунка и колорита X–XI веков, то «язвы» египетские отличаются грубостью и намалеваны без дальних околичностей над Фараоном, прибегающим к защите Моисея.

Переход через Чермное море, как известно, копирует древнюю миниатюру со всеми олицетворениями в код. 746,[1] а в 747 аллегорических фигур уже нет. Классический танец Мариамь с тремя девицами сохранен в обоих кодексах, но в 747 танцу придан более характер исступленного экстаза. В сценах на Синае громы изображены в виде харь.

Но самое замечательное воспроизведение древнего рисунка представляет книга Иисуса Навина с миниатюрами, столь близкими к знаменитому свитку, как будто бы они были его копиею. Небрежное исполнение сложных рисунков соответствует копировке. В код. 747-м оно лучше, но олицетворений почти вовсе нет. Сам И. Навин в конце книги изображается седым, что ясно указывает на идеальность в юном типе Моисея.

Книга Судей, по понятному отсутствию религиозного интереса ее иллюстраций и, следовательно, древнего оригинала, вновь представляет жалкую мазню.

В заключение этого очерка главнейших сторон двух кодексов Библии должно заметить, что оценка их значения, данная Виноградским, погрешает лишь в двух пунктах: приписывая древнехристианскому оригиналу кодекса те сцены, в которых изобретение, и особенно типы, несомненно поздневизантийского характера, и усваивая прием Ваагена, объясняющий неровность стиля и исполнения рисунков участием нескольких миниатюристов. Эта неровность с бо́льшими основаниями определяется оригиналами, по которым составлялась редакция лицевой Библии в эпоху от VIII–IX стол., а потом и самые копии этой редакции с X по XII в.

Отрывок той же редакции иллюстрированной Библии пред-

[1] На лл. 444, 445об., 448, 449об., 450об. На л. 442 изображена даже стела с барельефом, что в свитке, в сцене бегства соглядатаев.

ставляет рукопись *Толковой Библии* афонского монастыря Ватопеда, № 1 [602], XI стол.,[1] содержащая в себе в лист книги: Левит по Книгу Руфь включительно. Мелкие виньетки с крошечными фигурами иллюстрируют сюжеты в той же манере, что и Ватиканского Восьмикнижия, а многие композиции представляют замечательное с ними сходство. Но, при мелочной отделке, изобретение страдает утомительным однообразием условных, церемониальных поз и отсутствием выражения. Несение ковчега представлено в 12 квадратных полях, согласно числу колен израилевых, с воинами, изображенными в античных туниках по грудь, – миниатюра, скопированная с древней. Книги Левит, Числ и пр. по обычаю полны иллюстраций еврейской церковной утвари, обрядов и пр., причем повторяют рисунки Космы. В Книге Иисуса Навина мы видим схематическое сокращение все тех же рисунков, с олицетворениями: напр., в сцене создания жертвенника Богу – божество с рогом изобилия (л. 337, 340 и др.) и пр. То же следует заметить и о костюмах.

Начало же этой лицевой редакции Библии сохранено в двух листах миниатюр (всего 8 рисунков) греческого кодекса Библии (Пятикнижие Моисея, Книга Иисуса Навина, Руфь) in 4°, XI в., в Лаврентианской библиотеке во Флоренции, Plut. V, 38;[2] блестящая мелочною отделкою и яркою свежестью красок техника миниатюр соответствует самому выбору сюжетов: творение земли и неба, животных, человеков и их райская жизнь до грехопадения включительно; микроскопический жанр живописи пригодился здесь для передачи множества деталей и пестроты райского пейзажа. Мифологические кони и чудовища моря, боги четырех ветров в различных возрастах и типах, помещенные притом в золотых медальонах, и с другой стороны, буквальное изображение Ветхого деньми, апостольских сонмов и

---

[1] В альбоме Севастьянова, т. 46-й, с. 4-66, в Христианском музее Имп. Академии художеств.

[2] Описана в статье Румора о началах итальянской живописи: *von Rumohr C. Fr.* Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey // Kunstblatt. 1821. №№ 7-9, 11-12. В его же Italienische Forschungen. T. I. Berlin, 1827. S. 308 рукопись эта приводится как частное доказательство того положения, что византийское искусство отличалось от западного и влияло на него техническим совершенством.

пр. представляют обычное соединение античного и поздневизантийского. Миниатюра сотворения человека развивает далее вышеописанную художественную мысль: Адам лежит простертый на земле, но от Десницы на него падают лучи, и он приподымается; творение Евы совершается также исходящим лучом.

Но в общей истории искусства эта редакция лицевой Библии имеет особенное значение, потому что она в XI–XII стол. является воспроизведенною в византийских мозаиках Италии: по крайней мере, общий характер библейских сюжетов их, несомненно, сложился в области миниатюры. Мы встречаем здесь тот же предпочтительный выбор Бытия, или Пятикнижия Моисеева и Восьмикнижия; мозаические изображения из Ветхого Завета на стенах главного нефа в Палатинской капелле Палермо 1143 г. и в соборе Монреале 1182 г. оканчиваются одинаково сценою борьбы Иакова с Богом (Быт. 32:24-29). В атриуме, обходящем с западной и северной сторон церковь Св. Марка в Венеции, серии мозаик Ветхого Завета оканчиваются изведением воды в пустыне. В ц. Св. Павла «за стенами» в Сполето фрески изображают райскую жизнь, и изгнание из рая человеков сходно с описанною нами рукописью. Фрески баптистерия в Падуе, росписи конца XIV в., изображают события Ветхого Завета до борьбы Иакова включительно. Между тем, греческий подлинник, или Ерминия Дионисия Фурноаграфиота,[1] представляет в своей иллюстрации к Библии всего менее сцен из этой ее части, так что в нем приходится не более половины сцен, представленных в церкви Св. Марка, да и то значительная их часть или представляет другие сюжеты, или избирает иные моменты в сюжетах одинаковых. Мы уже имели случай заметить, что древнехристианское искусство интересуется по преимуществу книгою Бытия и служит поэтому образцом для миниатюры и византийских мозаик. Напротив того, главнейший интерес под-

---

[1] *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris, 1845; *Schäfer G.* Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier, 1855. Русский перевод: *Порфирий, архим.* Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом, 1701–1733. Киев, 1868 [Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κυρίαι αυτῆς ανέκδοτοι πήγαι / Ред. А. Пападопулос-Керамевс. СПб., 1909].

линника тяготеет к Книге Судей, истории Давида и Соломона, пророкам; из древней же библейской истории взяты по преимуществу сцены символико-пророческого характера (три ангела у Авраама, Завет), из истории Иакова – только видение лествицы. Связь этих мозаик с миниатюрами указывается и общими чертами в их содержании, манере представления, изобретении и типах: та же утомительная подробность хронического рассказа, особенно выказывающаяся в мозаиках Марка, где одно событие представляется во все его моменты: сначала, напр., Ной пьющий и скачущий в опьянении, затем посмеяние Хама и поступок братьев; или: Бог призывает Каина сидящего в раздумье на скале и слова Бога к нему; много подобных случаев в истории Иосифа. Отсюда – отсутствие драматизма и идеальных сцен подобных тем, которые были созданы древнехристианским искусством как иконографические композиции: переход через Чермное море, изведение воды в пустыне, Грехопадение с эмблемами труда и пр. Мозаика, так же как и миниатюра, пытается заменить эту бедность художественного изобретения буквенным воспроизведением текста, а также и тем натурализмом в представлении, который, не касаясь самой идеи события или иконографических типов, ищет оживить сюжет внесением натуральности в подробностях и сложной обстановке, хотя, конечно, не позволит себе низвести эту обстановку до представления окружающей современной действительности: под архитектурным фоном этот натурализм всегда разумеет причудливую игру небывалых форм, а в реальности костюмов ограничивается мелочами (напр.: шапками, сапожками и пр.), сохраняя по-прежнему традиционные, уже бессмысленные формы. Адам и Ева (моз. Марка), лежа на постели, обнимаются; надпись: «crescite» и пр. Далее Еве подают ребенка Каина, в стороне слуга держит сосуд с водою; надпись: «hic peperit». Или: Бог повелевает Аврааму идти в Ханаан, и вот мозаика представляет разнообразные приготовления к отъезду. Самое обрезание представляется еще реальнее, чем в миниатюрах, где находим лишь ряд фигур с плаксивыми гримасами: здесь производится самая операция, и по сторонам обрезываемого стоят женские члены семьи и утешают его, обнимая и удерживая за

руки. Адам сотворенный подымается от земли, когда на него падает свет от Бога (Монреале). Мы находим в этих мозаиках, затем, те же апокрифические сюжеты (Ламех, змей четвероногий), то же пристрастие к поучению, ту же поздневизантийскую символику риторического склада: река Нил; четыре райские реки, приветствующие Бога; вечная гора Сион, Богом созданная, с юным Эммануилом и сонмом ангелов, стоит рядом со столпом вавилонским, который валится и от которого в четыре края света расходятся четыре группы народов (моз. Марка). И рисунок представляет прямое перенесение миниатюрной композиции на мозаику, что при больших размерах дает нередко самые неуклюжие формы: Ной из ковчега прямо шагает на Арарат. Заметим, наконец, что и все современные мелкие изделия – эмали и рельеф дверей – повторяют те же самые сцены: алтарный образ салернского собора (paliotto) из слоновой кости, XI в., представляет так же сюжеты Бытия до потопа включительно, в переводе очень близком к миниатюрам. На двери в соборе Монреале в схематически сокращенной форме изображены эти же переводы: творение Адама завершается прикосновением Десницы Бога; Eva servat Adam (носит корзину); она рождает Каина и Авеля и кормит их. Это – тот же византийский натурализм, хотя Шнаазе, вслед за местными археологами южной Италии, и полагает найти в этой двери какое-то новое движение против чистых византийских произведений.[1] Возражая против подобных тенденциозных или априорных преувеличений, мы, однако же, не полагаем, что все эти мозаики и другие памятники монументального и религиозного искусства Италии суть произведения собственно византийского искусства; это – работы местных мастеров по греческим образцам. Но, скажем кстати, это обстоятельство только увеличивает значение византийского влияния на западное искусство, переводя самый вопрос о влиянии на реальную почву.

Помимо этого отдела традиционных редакций лицевых Псалтырей, Библий и сборников, вторая эпоха византийского искусства

---

[1] *Schnaase C.* Geschichte der bildenden Künste. T. VII. Düsseldorf, 1876. S. 560.

представила в миниатюре и новые, самостоятельные продукты. Подчиняясь общему поучительному направлению, эта деятельность сосредоточила свой специальный интерес на следующих отделах богословской литературы: 1) сочинениях главнейших отцов Церкви и святителей наиболее чтимых в церкви греческой: Григория Богослова, Иоанна Златоуста; миниатюрная редакция их сложилась в IX веке; 2) собраниях житий святых как в минеях или святцах (первый менологий относится к X веку), так в сборниках и изложении Симеона Метафраста, составленном в X стол. и впоследствии иллюстрированном; 3) поучительных сочинениях духовных лиц, как, напр., «Лествицы райской» Иоанна Климака, «Гомилий о Св. Деве» монаха Иакова, относящихся к XI–XII вв., 4) иллюстрации Евангелий с изображением событий евангельских, а также и всего Нового Завета, и 5) собственно лицевых Евангелиях, т. е. Евангелиях, украшенных изображениями четырех евангелистов; сюда же относятся немногие рукописи Апостольских посланий и Пророчеств с изображениями авторов. Важнейшими отделами являются первые три; последние два, хотя и представляют много кодексов различных эпох, мало самостоятельны в самом сложении редакций и потому в истории периода должны занимать и по объему, и по значению последнее место.

Блестящая рукопись Григория в Парижской библиотеке (№ 510) осталась как бы без подражания впоследствии – по крайней мере, позднейшая иллюстрация слов его воспользовалась из нее очень немногим для лицевой редакции, бывшей в ходу. При этом даже рукописи ближайшие к описанному кодексу по эпохе, XI или начала XII века, оказываются ушедшими дальше от ее иконографического склада, чем иные кодексы XII и XIII веков. Все они пользуются взамен образцами уже посредствующими, как, напр., рукописями миней лицевых, житий и др.

На первом плане, по причинам хронологическим и художественным, должно поставить кодекс, тоже парижской Национальной библиотеки, проповедей Гр. Богослова, № 543, в четверть. Роскошная орнаментика рассыпала всюду прелестные заставки, а в них – орнаментальные кресты, цветы и листву, светильники и корзины. Навер-

ху всякой заставки (как это обыкновенно делается для украшения аркад канонов) по сторонам причудливого фонтана, бьющего из фигурного креста в светлый водоем и явно изображающего источник воды живой, собраны различные животные и птицы, из которых по преимуществу избираются также отличающиеся пестротою красок: перепелки, павлины, тигры и пр. Самые миниатюры помещены на 13 листах (по две на каждом) и окружены всегда широкою рамкою, также орнаментированною крестчатым рисунком с листвою, птичками, зверками и пр.

К 1-й речи на Пасху: Христос в огненном хитоне, подобно ангелу Господню, на крыльях спустился в ад, где его встречают с мольбами ветхозаветные праведники, томящиеся в узах.[1] К 2-й речи на Пасху: ангел Господень со свитком распущенным (как у Христа в Вознесении в древнехристианском искусстве, означает откровение Нового Завета) несется в голубой круглой славе (ореоле), сопровождаемый тьмою ангелов. Воскресение: ангел Господень, слетев во мрак адовой бездны, налагает цепи на дьявола; по сторонам восстают из гробов мертвые, до пояса в пестрых саванах. Та же рефлексивная символика на Пятидесятницу: Григорий Богослов с пресвитерами и диаконами на Пятидесятницу, преклоняясь перед престолом или аналоем из зеленого мрамора на одной ножке, совершает служение; семь священников суть семь даров Св. Духа.[2] На Рождество: по ирмосу «Христос раждается, славите» и пр. (соответствие Пс. 95) сочиненная сложная композиция Рождества Христова с пастухами и ангелами благовествующими, волхвами и ангелами славословящими и пр., усвоенная искусством в X в., о которой упоминает Иоанн Дамаскин. Творение Адама – символическая параллель, заимствованная из код. 510 (начало речи); Адам и Ева здесь, действительно, не имеют

[1] Эта прибавка крыльев Христу воскресшему – явление в иконографии, конечно, уродливое. Символический элемент упал здесь до самого низкого рефлекса, но имеет свой источник в текстах и богословском уподоблении Бога ангелу, что ведет свое начало из глубокой христианской древности. Ср. изображения Слова-Премудрости Божьей (Софии) в образе крылатого ангела.

[2] О символическом праздновании Пятидесятницы см. *Clément F.* Le drame liturgique au Moyen-âge: La Pentecôte // Annales archéologiques. 11. 1851. P. 10-11.

пупа, как нерожденные, и пола, как несогрешившие, – не важная и не постоянная подробность поздневизантийского искусства, которую слишком обобщил Дидрон.[1] Кроме этого имеем несколько церемониальных сюжетов (поставление на епископскую кафедру, блаженная кончина Афанасия, проповедывание Григория Богослова)[2] и также несколько копий наименее интересных исторических сцен из код. 510 (история Киприана, Маккавеев и т. д.). Этот обзор достаточно указывает, до какого глубокого внутреннего падения дошло искусство, лишившееся живого творчества и задач серьезных и высоких; вместо живописи истинно исторической эти богатые образами речи не дали ничего, кроме банальной иллюстрации и развлечения зрителя церемониальными пустыми сценами. Недостатки письма выступают тем сильнее, чем ничтожнее содержание: гористый ландшафт по шаблону, с полосками цветов без всяких изменений; группировки не существует; пропорции уродливы, что и необходимо при крошечных фигурах; жесты, позы и движения или деревянны, или неприятно резки.[3] Любопытны лишь заглавные буквы очень хитрой работы, как первый опыт новой орнаментации их сюжетами, заимствованными в самом же кодексе (Воскресения, святителя с ангелом и пр.), причем, в отличие от северной антропоморфической формы, фигура входит в очертание буквы.

Гораздо выше в иконографическом отношении и важнее в истории миниатюры стоит третья греческая рукопись парижской Национальной библиотеки, содержащая избранные речи Григория Богослова, в четверть, № 550. Этот кодекс так же, если не более еще, богато изукрашен, как и № 543, и характеризует живую манеру крохотных фигурок так же хорошо, как и эта рукопись. Но поскольку он

---

[1] *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845. P. 78.

[2] Святитель изображается всегда в т. наз. πολυσταύριον (епископская фелонь); см. Симеона Солунского у *Goar J.* Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum. Lutetiae Parisiorum, 1697. P. 113; *Du Cange Ch.* Glossarium Latinitatis. Tab. ix.

[3] Лабарт, по-моему, очевидно был подкуплен блеском красок этого жанра; он находит даже много выражения в фигурах: по его словам, они говорят (?!); он видит попытки к анатомической правильности (!) фигур и пр.: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 56.

значительно позднее, а именно, по приписи принадлежит 1262 году, то и не возбудил к себе особого внимания. Между тем он заслуживал этого внимания ради интересов содержания. Миниатюры в нем помещаются в заставках, также в аркадах портиков или широких разубранных различными хитроплетениями рамках, которые имеют много сходства с арабесками Альгамбры; сюжет играет роль побочную. С другой стороны, в миниатюрах, размещенных в полях, мелких и всегда покрытых золотым фоном, есть много иконописного характера; в одно и то же время миниатюра стремится превратиться в картину и сохранить значение и важность иконы. Этот характер не изменяется от того, что около виньетки, обыкновенно с боков, вверху или внизу, изображаются животные (львы и леопарды, грифоны крылатые, лисы и бараны попарно, даже охота на медведя, который изливает свою дикую ярость на пне и т. п.) или борьба мирных животных с хищниками, в чем иногда, быть может, есть и символическая связь с сюжетом речи (напр.: волки, грифоны и барсы к «Речи на Юлиана»; волки и агнцы, также охотник, к «Слову о Маккавеях»).[1] Затем к этой же декорации относятся и символические пальмы, отягченные плодами, которые клюют птицы, и замечательные по своим сюжетам заглавные буквы. Эти последние, по большей части, представляют схематическое сокращение тех же иллюстраций текста: Сошествие Св. Духа; Василий Великий на одре и святитель с кадилом (буква «Е»); Крещение и пр. Но есть также инициалы, которых звериные формы наука привыкла встречать доселе в рукописях средневековой северной Европы: леопард с поднятою лапою; нагая фигура на драконе с венком; животные и птицы, сплетшиеся в причудливых группах (смотря по очертанию буквы); борьба двух фигур и т. п., – одним словом, вполне развитые элементы той звериной,

---

[1] Для противников символического объяснения этих орнаментов заметим, что звериная орнаментика могла иметь здесь одну общую мысль – изображение пороков и добродетелей, и нет нужды непременно в каждой детали видеть символ. «Физиологи» шли с Востока, из Александрии, через Сирию и Византию на Запад: см. *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. III. Paris, 1855. P. lv, lxi-lxvii. В соч. *Cahier Ch., Martin A.* Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. T. II. Paris, 1851. P. 106-232 издан Бестиарий в переводе.

фантастической орнаментации, которую наука археологии обобщала доселе как явление специально западного искусства и произвольно окрестила именем «стиля романского». Между тем, среди этих фигур мы находим, пожалуй, даже прототип (ибо откуда же иначе было заимствование) фантастического полета Александра Македонского на небо, недавно бывшего предметом ученых исследований по скульптурам средневековых соборов,[1] – а именно, мы видим две фигуры, которые, обнявшись, подымаются на орлах, запряженных в колесницу; вверху улетает еще фигура (по всему судя, это образ символического переселения души в рай).[2] Сходство со средневековыми скульптурами дают сирены, олицетворения ветров и пр., а также и сцены быта: качели, лазание по деревьям. Подобный символизм содержат в себе и самые миниатюры. Из них, конечно, почти половина (их всего 18) представляет церемониальные и бессодержательные сюжеты, как, напр., святителя проповедующего, св. Киприана и святую деву с крестами в манере поздних мозаик (Св. Марка в Венеции), блаженную кончину святителя в присутствии прощающегося с ним народа (на хорах церкви), молебствия народные, соборы, раздачу милостыни и т. д. Фигуры представляют старческие лица, изрытые морщинами, с длинными уже бородами и большим носом, угрюмо сжатыми губами; узкие формы заменили историческое представление первого кодекса. Выходная виньетка изображает Распятие по позднейшему переводу: на Христе прозрачный плат на чреслах; тело слегка изогнуто и чрезвычайно худо и тонко; помертвевшее лицо с закрытыми глазами и сведенными бровями; по сторонам Иоанн и Мария; почвы нет, и все носило бы характер иконы, если бы не помещенные по углам леопарды и деревья с птицами. Сложную икону представляет Воскресение, расположенное в девяти полях: Христос в

---

[1] *Cahier Ch., Martin A.* Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Age. T. I. Paris, 1874. P. 165-180; *Durand J.* La légende d'Alexandre le Grand //Annales archéologiques. 25. 1865. P. 141-158.

[2] По древнехристианскому верованию, которое послужило Григорию Богослову для сравнения вознесшегося Христа с птицею в речи на Евангелие; см. *Martigny J. A.* Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. P. 476. Также у Мелитона Сардийского, изд. *Pitra J.-B.* Spicilegium Solesmense. T. II. Paris, 1855. P. 480-481.

аду (в белом гиматии); по сторонам Богородица со святыми женами и апостолы; выше четыре архангела со свещниками и два ангела слетающие; ниже воскресшие со свечами приветствуют Спасителя: свод показных и обрядных сцен. Того же характера миниатюра Вознесения, изображающая Христа в голубой «славе», в золотых одеждах, среди ангельских сонмов также в богатых одеждах с золотыми таблионами, возносящегося на небо; внизу – Иоанн Богослов и Григорий. В сцене Сошествия Св. Духа, во вратах, или среди полукруга возлежащих апостолов, – две известные фигуры, изображающие «Космос» (весь мир) в виде царя с золото-жемчужным лороном и стеммою и смерда в белой рубахе, беседующих друг с другом. Обыкновенно же царь один, сидя, держит на коленях длинное полотенце, на котором двенадцать золотых свитков означают апостолов, и тогда как первая форма, близкая к самому описанию события в Деяниях (гл. 2), носит еще характер исторический, вторая имеет смысл общий и иносказательный и принадлежит времени позднейшему.[1] Живописец превратил уже триклиний апостолов в нелепое купольное здание,[2] а помещение фигур царя и смерда внутри этого триклиния – в какие-то темные ворота; по-видимому, эта ошибка явилась уже в X–XI вв. Рождество является в сложном переводе с пастырями (старый и молодой) и пр. Но из всех этих миниатюр наиболее замечательною является одна, которой поэтическое содержание сентиментального характера само по себе уже способно удостоверить нас в живом значении византийской миниатюры. К речи «На новое Воскресение» в прелестном фронтисписе, наполненном арабесками, и внутри восьмиугольного поля, образованного оригинальным плетением ветвей, виньетка изображает молодого пастуха (буква рядом изображает пастуха, доящего ланей) с кошелкою на плече, среди оленей, славословящего Бога (в небе – Христос по грудь). Миниатю-

---

[1] В русских подлинниках см. *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 102.

[2] Полукруглый триклиний с ясным еще устройством лож в Тайной вечере: мозаика Св. Аполлинария Нового в Равенне. Примеры более древние из катакомб: *Bosio A.* Roma sotterranea. Romae, 1632. P. 391, 447.

рист хотел таким образом схватить и сильнее выразить мысль оратора о всеобщности празднования Воскресения и следовал тексту, который изображает это общее веселие в античном образе пастуха и земледельца, настраивающих свирели и наигрывающих песни.[1] Народно-книжное воззрение затем видело в этом пастухе непременно мученика Маманта (слово о нем Василия Великого), о котором упоминает и Богослов в обличении Юлиана.

Лишь сокращение оригинальных композиций представляют виньетки в рукописи Синодальной библиотеки XI или даже XII века, в лист, № 61 (LXII), с миниатюрами в виде виньеток перед словами, отличного письма, но крайне пострадавшими. Сцены мученичества обильны и совершенно скопированы с образцов, во главе которых стоит Ватиканский менологий или позднейшие минеи. В Воскресении представлен в ореоле ангел благовествующий, а вверху – сам Христос, воскресший во славе как Бог вечный: наглядное представление вечной божественности Иисуса Христа, согласно с общими богословскими стремлениями искусства.

Гораздо беднее по самому характеру, стилю и содержанию лицевая рукопись Григория Назианзена, находящаяся в Лаврентианской библиотеке (16 слов, в четверть), Plut. VII, 32, и принадлежащая XI или XII в. Ряд виньеток в заставках к каждой речи, исполненных тяжелым стилем XII столетия, представляет краткую схему ее содержания, взятого исключительно с внешней стороны: напр., к речи о Киприане изображен мученик, повествующий Григорию о своем подвиге; святитель пишет, подобно евангелисту; Григорий Богослов и Григорий Нисский, к нему пришедший, друг перед другом челом до земли преклоняются, умиленно сложив руки, и пр. Интереснее изображение Крещения, в котором совмещено крещение Иисуса Христа и народа, по богословскому мотиву; при этом в реке видна фигура

[1] Εἰς τὴν καινὴν κυριακήν, гл. X: «Νῦν οὐρανὸς διαυγέστερος, νῦν ἥλιος ὑψηλότερος... Ἄρτι δὲ ποιμὴν καὶ βούκολος ἁρμόζονται σύριγγας καὶ νόμιον ἐμπνέουσι μέλος» и т. д., а также гл. XI: «πάντα Θεὸν ὑμνεῖ» и пр.

Моря убегающая и подплывающая фигура Иордана, по Пс. 113:3.[1] В кончине Афанасия два ангела несут его душу (маленького ребенка в белом одеянии) на покрывалах.

Наконец, последнее возможное сокращение в узкую схему этих иллюстраций представляет рукопись Ватиканской библиотеки, в лист, XI в., за № 463.[2] Помимо значительного падения в стиле, темно-коричневых одежд, безжизненной манеры в драпировке, все композиции втиснуты в очертание букв, чем прекращается деятельность живописи и начинается работа каллиграфии.

Итак, даже в миниатюрах торжественных речей Григория Богослова, согласно их общему лирико-сентиментальному характеру, мы встречали много сцен мученичества и вообще изображения святых, их жизни и блаженной кончины. Это направление, делаясь более и более заметным, соответствует в богословской литературе появлению разных родов сочинений: отдельных жизнеописаний святых, сборников житий и миней или менологиев, т. е. житий в порядке дней в году или полного месяцеслова. Между последними сочинениями знаменитый Ватиканский менологий есть древнейший кодекс этого рода и был написан и украшен для имп. Василия II Порфирородного (976–1025).[3] Как древние минеи содержали главным образом жития местных мучеников, так и в этом менологии они стоят выше святителей, даже пророков и апостолов, и на первом месте в порядке. При жизни Константина VII Порфирородного (913–959) было составлено Симеоном Метафрастом колоссальное собрание переведенных под его руководством со всех возможных языков Востока и

---

[1] См. *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 97.

[2] Даженкур, почему-то приписавший этой рукописи большое, ей вовсе несвойственное значение, издал единственную миниатюру и все буквы в снимках: *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. V. Tab. xlix.2-3.

[3] Архим. Сергий в новом соч. относит менологий Ватик. к прологам или синаксарям, т. е. сборникам житий, расположенным по дням года. Впрочем, тот же автор указывает, что эти названия часто заменяли друг друга: *Сергий, архим.* Полный месяцеслов Востока. Т. I. М., 1875. С. 5.

Запада и им изложенных жизнеописаний святых.[1] Жизнеописатель самого Симеона с неподдельным восторгом излагает жизнь патриция: составитель житий пережил душою все духовные сладости жизни мучеников и отшельников и сам сподобился святости. В течение XI–XII вв. мы встречаем наибольшее количество рукописей, исполненных в Греции, Италии и Малой Азии и содержащих в себе или отдельные жития святых, или различные сборники-синаксари (мартирологи, легенды), или минеи, где жития располагались по числам месяцев, или менологии, где они же представлялись в сокращении, или свод вроде наших святцев или календаря; позднее является деление и по содержанию: являются лимонари, βιβλία μοναχικά, ἐξοδιαστικά, γεροντικὰ и пр.[2]

В IX же веке является и редакция иллюстрированная, и ее первым представителем – знаменитый кодекс Ватиканского менология, драгоценнейший из всех византийских рукописей с миниатюрами, если не единственный в своем роде образец.[3] Историческое значение этого кодекса лежит в том, что он, с одной стороны, совместил в себе все силы современного художества и завершил блестящим образом техническое совершенствование византийской живописи, с другой – в том, что его художественным результатом была схема, закрепостившая последующее искусство. Таким образом, с точки зрения того взгляда, который признает византийское искусство лишь в эпоху IX–XII веков, эта рукопись является главнейшим его представителем, и все западные исследователи иконографии (Дидрон, Генбо, Кавалькаселле, Пипер, Шнаазе и др.) любили обращаться к ее свидетельству

---

[1] См. *Rambaud A. N.* L'empire grec au X[e] siècle: Constantin Porphyrogénète. Paris, 1870. P. 92-104.

[2] Перечень рукописей этих в изд. *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca. T. X. P. 141ff. В сочинении архим. Сергия указано, что греческие месяцесловы слагаются особенно в период IX–XIII вв., притом особенною деятельностью отличается в этом направлении X век – начало «студийского» периода, по автору: *Сергий, архим.* Полный месяцеслов Востока. Т. I. М., 1875. С. 21-34.

[3] Из Константинополя привезен Людовику Сфорце, приобретен Павлом V. В двух томах, в лист, № 1613 [PG 117:9-332]. См. *Срезневский И. И.* Греческие лицевые четьи-минеи X в. византийского императора Василия Македонянина // Христианские древности и археология. 1. 1862. № 4. С. 9-11.

как к источнику чистого и лучшего византинизма.

Несомненно, что менологий Ватиканской библиотеки представляет замечательное явление в истории византийской миниатюры уже потому, что его иллюстрации имеют историческую почву: они исполнены, во-первых, в известное нам время – царствование Василия II Порфирородного;[1] во-вторых, мы знаем поименно художников, их исполнявших. Для этой значительной работы (мы владеем половиною рукописи за полгода с месяца сентября по февраль включительно, и на 430 листах имеем столько же миниатюр, украшающих одну половину листа, а на другой написан текст) собрались, видимо, лучшие силы царской школы, притом школы светской, не монастырской, следовательно: художников-специалистов, не только каллиграфов-любителей. Работа была разделена по листам, но, по многим признакам, делалась в одном месте и сообща: по крайней мере, если мы находим часто листы, иллюстрированные с обеих сторон одним живописцем, то столь же часто встречаем и противное. Вместе с тем необходимо полагать, что работа подвигалась сразу и сообща, а именно, художники, подписывавшие всегда свои имена сбоку миниатюры: Пантолеон, Михаил Влахернит, Симеон Влахернит (из участка Влахернского), Михаил Меньшой (или второй, вероятно, из того же местечка), Мина, Нестор и Георгий – то чередуются, то расписывают один лист, то иногда Симеон пишет сряду несколько (особенно к концу рукописи), и т. д. в перебивку, что прямо указывает на общую работу. В работе, несмотря на замечательную ее ровность, обусловленную ремесленными формами, все же легко отличить большую или меньшую тщательность, умение и вообще степень внешнего совершенства. По типам, изобретению выше других – Пантолеон и Симеон; по мелочности отделки, блеску колорита, узорам и пр. отлича-

---

[1] Рукопись имеет посвящение Василию вообще, и кард. Бароний относил ее к Василию Македонянину, но так как император назван в посвящении «ἥλιος τῆς πορφύρας, Βασίλειος, τὸ θρέμμα τῆς ἁλουργίδος», то Аллаций указал на Василия II, а Угелли, найдя под 16 декабрем св. Феофанию, жену имп. Льва VI, умершую в 894 г., и других святых, живших после Василия I, подтвердил это мнение Аллация, ныне всеми признанное: *Ughelli F.* Italia Sacra, sive De episcopis Italiae et insularum adiacentium. T. VI. Venetiis, 1659. P. 1049-1050. См. указ. ст. акад. Срезневского, с. 10.

ется Михаил Старший; а Михаил Меньшой работает скоро и смело, но небрежно и с мутными красками; работы Нестора ребячески слабы и неумелы.[1] Но все мастера пишут в одной манере; стремление к внешней красоте или, скорее, красивости и мелочной щеголеватости, блестящие светлые краски, пестрота и ловкое сочетание цветов, роскошные узоры одежд, реализм ужасных по жестокости сцен, лиризм в прославлении святых как характеризуют всю рукопись, так и запечатлевают всякую фигуру, всякую деталь любой миниатюры. Блестящая своими куполами, пестро-мраморными портиками, гигантскими водопроводами, кариатидами, виллами с плоскими крышами и парапетами, двухэтажными зданиями с открытою колоннадою наверху, архитектура представляет нам великолепие Цареграда. Мелочная пышность обстановки и костюмов занимает исключительно художников. Во всех сценах мученичества – а их три четверти – мы видим неизменно казенную фигуру палача-прислужника, наряженного в короткий до колен кафтан (иногда безрукавный), высоко подпоясанный, штаны и сапожки; на плечах развевается застегнутая фибулою короткая хламида или плащ. Несмотря на однообразие этого костюма, который должен быть пышным, как и следует для палача, нельзя найти и двух фигур одинаково одетых: так тщательно старались разнообразить костюм цветами материй, рисунками узоров и сочетанием цветов. Эта детская тенденция искусства, которое боится наскучить, проведена и в архитектурной обстановке.

Таким образом, важнейшая сторона художественной деятельности, в которой выражается личность художника – изобретение и, как его результат, композиция сюжета – наименее оригинальны. Мелкий натурализм сложных рисунков в сюжетах евангельских, кровавые сцены мучений и казенная форма казней (в виде усекновения головы), скучные аллегорические сцены сменяются церемониальными изображениями процессий, молебствий, церковных празднеств. Мы видим целые ряды святых мужей, жен, святителей в осо-

---

[1] Лабарт находит лучшими работы Пантолеона и Нестора: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 62.

бенности (самый выбор предпочтительно падал на высший клир), стоящими в церемониальной неизменной позе, среди портика, которого боковые арки задернуты занавесом и который изображает собою храм (мотив особенно известный нам из мозаик Солуни и Равенны). Таким образом, по монументальной обстановке фигур, развивающей древнехристианский мотив, некогда символизовавший торжество Церкви и ее служителей, эти изображения повторяют рисунки мозаик. Резким диссонансом поэтому кажется, сравнительно с этими неподвижными величавыми фигурами чистой иконописи, общее стремление к картинности, живописному распределению сюжета; пейзаж обрабатывается как нечто самостоятельное, и рельефный характер композиции утрачивается окончательно. Так, напр., сцены мучения изображаются всегда среди гор; несколько обезглавленных трупов лежит в стороне, сзади стоят мученики, молясь, а в центре совершается убиение главного мученика. Миниатюрист, заботясь о полноте внешнего изложения, прибегает к различным натуралистическим прикрасам, чтобы скрыть ничтожество сюжета и придать ему хотя посторонний интерес. Возьмем первый лист с изображением Симеона Столпника: на порфировой колонке с решеткою виднеется выдающийся бюст аскета в монашеской кубуклии; к нему из городов приходят люди на поклон и с съестными припасами; монах задумчиво смотрит на него, мирянин умиляется, правитель в чалме (дело происходит в Сирии) даже припал к колонне. Рукопись преисполнена подобным лирико-сентиментальным тоном, и самая легкость, общедоступность этой манеры устраняет все попытки к драматической концепции; очень редко встречаем оживление в церемониальной сцене какою-либо драматическою чертою, но и то принадлежит тексту: мнимый монах Смарагд на смертном одре открывается отцу своему.

Установление канона как существенная задача современного художества составляет, таким образом, главный интерес композиций и самых типов. Вообще говоря, типы крайне бедны, узки, небогаты элементами и чертами характера: общие различия возрастов. Тип лица следует определенному шаблону. Нос крючковатый и

длинный помещен под сплошной линиею брови и навис над узкою линиею губ с опущенными углами рта. Болезненно-тонкий и психический овал обрамляется у молодых фигур белокурыми (византийская мода любила рыжие, каштановые и светло-русые волосы) или темно-русыми волосами, у старых – черновато-сизыми или стального отблеска волосами с пробивающеюся сединою. Борода без исключений короткая, но широкая, прядями. Лицо вообще скуласто, лоб, как в народном типе, низкий, но у отцов Церкви, святителей и учителей – высокий, «взлызистый», т. е. обнаженный спереди от волос. Лицо чаще всего имеет мрачно-покойное, даже невозмутимое в аскетической замкнутости выражение. Взор направлен в сторону, по традициональной позе пророков (и в русских подлинниках); выражение умиления, благочестивого внимания сухо и черство или же полно аффектации и слащаво; дикая свирепость палачей зато очень характерна. От античного искусства уцелела местами ораторская поза: гиматий окутывает справа фигуру и сдерживается на боку левою рукой, тогда как кисть правой руки, высунутая из его складок, делает жест греческого благословения. В драпировке святых жен замечается жест, противоположный античной пластике: в ней, начиная с Геры и кончая римскою матроною, правая рука фигуры неизменно отводит в сторону покрывало от лица – это жест новобрачной, показывающейся своему мужу; византийская женская фигура закрывает лицо – жест женщины, обрекшей себя на монашество. Но затем, сравнив типы святых с нашим подлинником, мы встречаем в Менологии как большее разнообразие этих типов, их костюмов (хотя национальных костюмов избегают), которые ближе к положению лица, возрасту и пр., так и, главное, бóльшую ясность традиции, еще удерживающей юность для многих пророков и апостолов: Ионы (22 сент.), Аввакума, Малахии (3 января), Михея (5 января), Анании, Осии и пр. (Осия, Иоиль и др. являются в нашем подлиннике седыми),[1] – и святых: Никиты, Вавилы[2] и пр. Равным образом, юный Арефа, Арте-

---

[1] А также в подлиннике Дионисия, что должно объясняться его позднею редакциею: *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845. P. 138, 312.

[2] Ibid. P. 319, 334.

мий, Дмитрий Солунский, Гервасий и Протасий и другие святые воины являются не в воинских доспехах, в уважение к их великой святости. Наконец, евангельские сюжеты, несмотря на сложную натуралистическую манеру, все же проще и удачнее обработаны, чем в последующем искусстве, и имеют исторический интерес. Так, зачатие (σύλληψις) Богородицы – в виде обнимания как проявления плотского зачатия, без апокрифических подробностей; Собор Божьей Матери, Введение, Обрезание не обставлены еще церемониальною помпою; Поклонение волхвов отдельно от Рождества: ангел ведет их к пещере, где сидит Богоматерь с Младенцем; в Крещении позади Крестителя две мужские фигуры переговариваются – это будущие апостолы; Собор Крестителя – в виде его проповеди: у корня древа лежит топор (Мф. 3:10); Обретение главы, напротив того, с блистательной помпою исторического происшествия; Сретение прославлено наивно детским испугом Младенца, потянувшегося к матери;[1] под 16 января избавление Петра из темницы заменено изображением перенесения вериг апостола в Св. Софию Цареградскую.

Следы древнехристианских композиций и форм искусства разбросаны там и сям: Архангел перед павшим Иисусом Навином, с обнаженным мечом в правой и ножнами в левой [руке], и сам Навин – копии с образца, что в Ватиканском свитке. В сцене бегства в Египет (26 дек.) у врат Египта-города стоит для встречи женская фигура города в короне и тунике безрукавной, она держит покрывало, готовясь принять Младенца; заметим, что та же самая фигура с надписью «Египет» и обнаженною грудью, делая приветствие правою рукою, встречает беглецов и в мозаике Палатинской капеллы. Далее встречаем много деталей античных и древнехристианских: саркофаги с барельефами; идолов нагих и перепоясанных по чреслам, со скипетром, изображающих юное божество; туники с буллами и клавами до груди; лабарум в руке Архангела; копию древней иконы Эммануила в руках имп. Феодоры (11 февр.), восстановившей иконопочитание;

---

[1] *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B.* Geschichte der italienischen Malerei. T. I. Leipzig, 1869. S. 230 указывают тот же мотив во фресках Джотто в Падуе.

наконец, самую позу адоранта для святых жен и пр.

Продолжение этого менология заключает в себе рукопись Синодальной библиотеки в Москве, содержащая четьи-минеи за февраль и март. Рукопись эта – в лист, под № 183 (184 у Маттеи), XI в. и привезена с Афона. Имеет 57 миниатюр, которые настолько близки к менологию Ватиканскому по композиции (в общих минеях на февраль), стилю, технике рисования и красок, всем деталям костюмов, хотя несколько менее пышных (плащи-*мятли* у прислужников), но также заботливо разнообразимых, – что нельзя не признать ее прямою копиею с этой же части ватиканской рукописи, от которой мы владеем лишь текстом. Копия, конечно, не имеет того богатства и блеска в красках и золотом фоне; в рисовке ее уже упадок, пейзаж не так тщательно мелок, фигуры меньше, гуашь суха и дурно наложена и сильно лупит на шероховатом пергамене; иногда контуры очерчиваются черною краскою. В композиции становятся обычными уродливо дикие движения, которые утрированы, чтобы быть выразительными.

Значительный отрывок той же редакции составляет рукопись парижской Национальной библиотеки за № 1561, содержащая греческие минеи за январь, XII в., в лист. 23 миниатюры в тексте, в размерах и стиле ватиканской рукописи, исполнены, однако же, торопливо и с большою небрежностью, хотя работа явно копирует хороший оригинал XI века. Контуры толсты и не закрыты моделировкою. Рисунок иногда приближается к простой иллюминации, без теней и бликов, и многие детали явно утратили свой первоначальный колорит. Пропорции уродливы и мрачный элемент в типах усилился. Часто встречаются оливковые хитоны и верхние одежды – празелень. Эту чувствительную разницу в типах стоит проследить вкратце, чтобы убедиться, что уже в XI в. искусство было готово сделать тот гибельный шаг, который повел его к полному омертвению. Сравним несколько сюжетов кодекса с Ватиканским менологием. Собор 70 апостолов представлен в виде сплошной кучи фигур: все благословляют, отделаны лишь три, – в ватиканском кодексе этого праздника еще не находится. Малахия сед, благословляет именословно – в Ва-

тиканском менологии юн и безбород, держит развернутый свиток, живая фигура. Иоанн Предтеча среди горного ландшафта, как отшельник: манера изображения, утвердившаяся в XII и XIII вв., в силу аскетических тенденций (известные иконы, на которых Креститель созерцает свою собственную голову на блюде в пустыне), – в ватиканской рукописи сцена проповеди. Св. Доминика держит перед собою крест – в Ватиканской рукописи изображена молящеюся, освещена лучом от Десницы (живое представление благочестивой жизни). Феодосий с длинною афонскою бородою, а Макарий весь оброс седыми волосами; мрачные физиономии Ефраима и др.; Стратоник в византийском костюме и Ермил в белом дьяконском облачении – в Менологии же не только Феодосий, но даже и Макарий в строгой монашеской одежде, но без кубуклия, и с небольшою бородою. Ап. Петр представлен в темнице, со скованными ногами, но в то же время на троне и благословляя двуперстно; Афанасий и Кирилл, папа Сильвестр, Максим, Климент и др. также благословляют двуперстно. Таким образом, уже этот кодекс сократил свои иллюстрации в такую схему, которая и способствовала впоследствии выработать подлинник, т. е. руководство к правильному представлению типов, чем и уничтожено их самостоятельное развитие. В то же время, ища большей выразительности и догматической чистоты, все более и более отвлекали тип от черт действительной жизни; стиль, манера представления, посильно совершенствуемые каждым, здесь сделались законоположным образцом, и в известных его условных формах видели специальный смысл; чем страннее выдавался какой-либо признак, тем старательнее совмещали его с группою признаков натуральных, чтобы этим противопоставлением вызвать вникание и деятельность религиозного воодушевления. В то время как сам святой облачался в мрачные цвета, представлял тип мрачно сурового аскета, его обстановка вызывала мысли о потерянном и обетованном светлом рае: блестящие краски ландшафта, фантастическая архитектура, изящно-классическая утварь.

Сборник житий в порядке миней за половину ноября с 17-го числа содержит в себе греческая рукопись XI в. Парижской библио-

теки за № 580, где одна таблица миниатюр в три ряда изображает святых[1] на темно-голубом фоне в технике еще блестящей красками в характере X века, но уже огрубелой. Церемониально поставленные святители окружены диаконами; св. Александра изображена в церковном облачении сходящею со ступеней богатого дома, а перед нею Христос Младенец в небе, и пр.

Сходны с этим кодексом, но идут еще далее в схематизме миниатюры минеи за октябрь в Синодальной библиотеке, в лист, № 175, с виньетками к заглавию и концу каждого жития. Мы видим здесь ряды небольших изображений святых и жен с крестами в руках и молитвенно раскрытою левою рукою. На л. 28 обезглавленный святитель Дионисий Ареопагит сам держит на покрывале свою голову в сиянии, около же палач и двое святителей на него указывают. Обыкновенно в начале жития изображается сам мученик, а в конце его мученический подвиг.

Ближе к Ватиканскому менологию некоторые рукописные сборники житий, удержавшие в своих иллюстрациях эпическую манеру. Из них прежде других обращают на себя внимание рукописи одного и того же содержания парижской Национальной библиотеки № 1528, в лист, XII в. (или вернее XI в.) и избранные жития № 9 в Синодальной библиотеке в Москве, 1063 г., с 12 миниатюрами в форме заставок, между тем как в парижской рукописи те же рисунки сделаны в виде виньеток. О последней Вааген совершенно справедливо замечает, что миниатюры ее находятся еще на хорошей степени художества.[2] Действительно, мы находим здесь все достоинства миниатюр IX века: нежно-блестящие розовую и голубую краски; античные типы юных физиономий с полным овалом, легкою моделировкою, экспрессиею и пр.; но рядом же и в полной силе находятся черты манеры специально византийской: все архитектурные формы, ограды с красными занавесами, горный пейзаж и детали общие с Ва-

[1] Платона, Панкратия, Екатерины, Клима, Пахомия, Александра, Меркурия, Алипия Столпника, Андрея Первозванного и др.

[2] *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 228.

тиканским менологием. В манере этой рукописи также самые сцены мученичества. Особенно типично усекновение главы: святой изображается благоговейно преклонившим голову; он шагнул вперед, выражая этим живейшее желание приять мученическую смерть, и сам держит плат для того, чтобы принять в него падающую голову, а сзади мученика в утрированной позе представляется воин с необычайно длинным мечом, одетый в пурпурно-лиловый хитон и розовый гиматий (или же наоборот) и черные, высокие сапоги. Подробно иллюстрировано житие Арсения Великого (житие составлено Феодором Студитом и Симеоном Метафрастом), его поездка в Цареград, обучение царских детей; также подробна история Нерукотворенного образа. Пророки по энергии выражения, юности и архитектурной обстановке соперничают с ватиканским оригиналом. В синодальном же кодексе имеем интересные формы птицеобразных (орнитоидальных) букв. Одна буква изображает Юлиана, поглощаемого драконом; надпись: «ὁ παραβάτης».

Сюда же относится и единственная лицевая рукопись мартирология Симеона Метафраста в библиотеке Британского музея, Add. 11,870, в большой лист, содержащая в себе отрывок его собрания за сентябрь месяц. Великолепные иллюстрации этой рукописи представляют в маленьких виньетках внутри заставок сюжеты Ватиканского менология. Однако же, типы далеко ушли от этого образца: темные одежды на высоком и худом теле с прямыми архитектурными складками, большие серые бороды и узкие сжатые губы указывают на работу XII века. Вместе с тем здесь как будто совмещаются две манеры: древнейшая в сложных сценах, блестящих красками пейзажа, и новая иконописно-строгая. В лицах мучеников грубое натуралистическое направление допустило даже выражения скорби и страдания. Переходим к частностям первой манеры. Мученический подвиг Анфима Никомидийского изображен в пяти медальонах: Диоклециан в желтом нимбе, посылающий взять мученика в пустыне, колесование, обезглавление; художник с особенною любовью расписал цветочки и травку в пустыне. С Вавилы, еп. Антиохии, сдирают кожу. Несколько житий иллюстрируются в таком порядке: сцена у

правителя или императора, принуждающего мученика принять язычество и жертвовать идолам, затем пытки, сечения и пр. среди горного пейзажа за городом и убиение. Как натуралистическую живую черту заметим мертвенную бледность отрубленных голов. Две миниатюры изображают святых жен с крестом в правой руке; левая раскрыта ладонью перед собою. Но что эта манера представления становится обычною в XII и XIII вв., доказывают мозаические изображения святых мучеников, исповедников, святителей, левитов, пророков, патриархов, апостолов, святых жен и дев и пр. под сводами арок всех нефов ц. Св. Марка в Венеции. Церемониальная безжизненность позы, однообразие византийских и традициональных костюмов, бесхарактерность или, напротив того, утрировка черт и признаков, декоративная небрежность рисунка делают эти мозаики малоинтересными в художественно-историческом отношении, но они имеют интерес иконографический по своей близости к древнейшим формам представления святых в церкви греческой и заслуживают с этой точки зрения удовлетворительного издания.

Наконец, последнее звено в этом ряду рукописей составляют лицевые святцы при Евангелии (апракос)[1] в рукописи XII в. (по мнению Даженкура – XI в.) Ватиканской библиотеки № 1156, in 4°.[2] Богато и пестро украшенная рукопись писана золотом и содержит в себе ряд миниатюр поздневизантийского характера и стиля, которые, не оставляя ничего желать в техническом отношении, представляют крайне бедное изобретение и сухое, схематическое повторение форм. Особенною скудостью мысли отличаются иллюстрации самых святцев: мученик Созонт на горке стережет стадо, он одет, как Моисей в рукописи Космы, в красный хитон с золотыми нашивками. Далее святитель, священнодействуя у престола, благословляет группу молебщиков, – это приготовление к Пасхе, а святитель, вероятно, Гри-

---

[1] Об этом обычае помещать месяцесловы при греческих Евангелиях и Апостолах подробно говорится в соч. *Сергий, архим.* Полный месяцеслов Востока. Т. I. М., 1875. С. 68-112.

[2] Описание и рисунки в соч. Даженкура: *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. III. Peinture. P. 70. T. V. Pl. lvii.

горий Богослов. В эту эпоху окончательного сложения обрядов, когда устанавливались празднества и являлось много временных, которые после отметались (напр., день, в который Христос дал апостолам власть вязать и решить, день Собора учеников со Спасителем, Пришествия в Вифанию и пр.), миниатюра следует тому же направлению: к Рождеству изображается Ирод с выражением удивления и перед ним писец или секретарь, производящий народную перепись; он записывает Иосифа и Марию жену его, стоящих тут же.[1] Празднование дня Пришествия Господня в Египет (10 мая) копирует сцену Менология. Начало проповеди Иисуса Христа (1 мая): за полукруглым столом, на котором лежит книга за семью печатями, сидят юный учитель посреди и пять евреев в пестрых покрывалах; Иосиф и Мария рядом. Но бо́льшая часть миниатюр изображает святых в иконописном переводе, которого схема ничем не отличается от Ватиканского менология.

В анализе миниатюр, иллюстрирующих в эту эпоху евангельские события, мы увидим, как отражалось в искусстве новое движение в религиозном быту Византии, создавшее уставы монастырей и установившее окончательно христианский месяцеслов. Ближайшим результатом этого движения была канонизация Господских и Богородичных праздников, повлиявшая очень чувствительно на самый выбор иконописных сюжетов.[2] Отныне не редкость в области миниатюрного искусства встретить полное подчинение художества иконописи и отсюда – упадок оригинальности в сюжетах и бесцельное повторение избитых тем. То же самое движение коснулось и области духовной литературы: заботливо сводя самые мелкие остатки легендарной истории или так называемые благочестивые предания, хотя бы апокрифические, лишь бы они служили поучению и давали

---

[1] См. мозаику с тем же апокрифическим сюжетом в мечети Кахрие-Джами (бывшем м-ре Хора) в Константинополе: *Кондаков Н. П.* Мозаики мечети Кахрие-Джамиси (Μονὴ τῆς Χώρας) в Константинополе // Записки Имп. Новороссийского университета. 31. 1880. С. 34-35. Табл. 81.

[2] [Заметка Кондакова на поле книги:] Не от одной канонизации. Интерес не в одних догматах, – мистицизм и восточные сказания.

благочестивое чтение, оно создало обширную литературу «похвал», «сомнений», «вопросов», «писем» и пр. Эти мелкие сочинения, назначавшиеся специально для наставления богословского и расходившиеся во множестве, особенно умножились в эпоху иконоборства и в руках наиболее видных представителей богословской науки заменили слова и речи древних учителей Церкви. Понятным образом многие из них сосредоточились около многочисленных вопросов о жизни Богородицы. Ряд сказаний о событиях, предшествующих Рождеству Господа, т. наз. Протоевангелия, Евангелия детства, Иосифа и пр.,[1] идущий, как известно, из первых времен христианской Церкви и в самых ранних произведениях искусства имевший свою важную долю участия, даже в силу этой древности говорил за себя в глазах позднейшего богослова. В IV в. ведется в греческой богословской литературе оживленная защита почитания Богородицы против несторианства, начатая такими ораторами и писателями, как Кирилл, Григорий Нисский (текст спорный), Иоанн Златоуст. Она продолжается в V и VI вв.: слова, послания и общие рассуждения о почитании Богородицы Прокла Константинопольского патриарха († 446), Гезихия пресвитера Иерусалимского († 428). Но эти общие идеи и правила почитания переходят на почву обрядовую лишь в эпоху Юстиниана, когда во имя Богородицы (Θεομήτηρ, Θεοτόκος, Πονολύτρια и т. д.) воздвигалось множество больших и великолепных храмов.[2] Празднество Благовещения получает свое начало лишь в VII в., а Очищения или Сретения – с VI-го,[3] причем, однако же, самая общенародность и важность этого праздника отчасти обусловливались историческою связью этого дня с памятью об избавлении от моровой язвы.[4] Напротив того, в эпоху иконоборства и непосредственно за

---

[1] Известные издания: *Fabricius J. A.* Codex apocryphus Novi Testamenti. T. I-III. Hamburgi, 1703-1719; *Thilo J. C.* Codex apocryphus Novi Testamenti. T. I. Lipsiae, 1832.

[2] Procopius. De Aedificiis i.3 / Ed. Dindorf. P. 184; Codinus. De Aedificiis / Ed. Niebuhr. P. 107.

[3] *Ветринский И. Я.* Памятники древней христианской Церкви или христианских древностей. T. V. СПб., 1845. С. 74.

[4] *Muralt E.* Essai de chronographie Byzantine. St. Petersbourg, 1855. P. 134, 183.

ним следующий период к этой общей постановке присоединилась догматическая постановка. Св. патриарх Герман (до 730 г.), Тарасий (до 806 г.) и Иоанн Дамаскин, не ограничиваясь уже общими сочинениями («похвалы», «панегирики» и пр.), научают слушателей своих о значении и истинной истории событий в жизни Божьей Матери. Особенное оживление всем словам этим придавалось еретическим отвержением со стороны иконоборцев (преимущественно Константина Копронима и Льва IV) почитания Богоматери. Общие сочинения, как напр. Епифания монаха и пресвитера (VIII–IX в.) «об истинной Богородице и приснодеве», распространяются во множестве списков с прибавлениями о чудотворных иконах.[1] О Зачатии Марии пишет Георгий митрополит Никомидии (IX в., переписывавшийся с Фотием), Иоанн монах Эвбеи (VIII в.) и Иаков монах Коккинобафского монастыря. О Введении – Герман, Тарасий, Георгий, этот же Иаков и имп. Лев Мудрый († 912). О Рождении – Андрей Критский, пострадавший за православие в царствование Константина Копронима, те же патриархи, Лев и Никита епископ Пафлагонии (конец IX в.). О Благовещении, после Златоуста и Григория Неокесарийского, много разъяснявших это наиболее выдающееся в древнехристианской иконографии событие, пишут Андрей Критский и Герман. Наконец, об Успении (событии, как ныне признано, единственно известном по апокрифическим преданиям)[2] является в VII–VIII вв. ряд рассуждений и песнопений тех же передовых учителей Церкви: Дамаскина, Андрея Критского (четыре гомилии), Германа (две), Льва, Модеста патр. Иерусалимского (VII в.) и др. поздние. Георгий Никомидийский и Иаков монах рассуждают даже «о сомнениях Иосифа и его беседе с Мариею» по поводу ее Зачатия,[3] а Герман как пламенный ревнитель почита-

---

[1] *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca. T. VIII. P. 258-259. А также и другого Епифания, еп. Кипрского VII в. (ibid.).

[2] Разбор хронологический апокрифов об Успении в ст. *Смирнов И.* Апокрифические сказания о Божьей Матери и деяниях апостолов // Православное обозрение. 1873. № 4. С. 569-614; также литературу в соч. *Альбов М., свящ.* Об апокрифических евангелиях // Христианское чтение. 1871. № 1. С. 43-49.

[3] Нельзя ли объяснить себе этими «сомнениями» задумчивую позу сидящего Иосифа на современном византийском переводе Рождества? Размышление его тогда

ния – о чудесном входе Девы в Святая Святых. В то же время была установлена и обрядовая сторона этого почитания, всегда имеющая первостепенное значение в искусстве.

Ввиду этого нам вполне должно быть понятно, почему сочинение, представляющее свод всех подобных сочинений и вместе излагающее для поучительного чтения Протоевангелие, а равно и апокрифические сказания о жизни Богородицы, должно было иметь важное значение, а таким было сочинение Иакова, монаха Коккинобафского монастыря, в шести гомилиях изложившего повествования и учения о жизни Св. Девы до Рождества Иисуса Христа. Кодексы этого сочинения находятся в библиотеках Венской, московской Синодальной и др., а знаменитые своими миниатюрами – в библиотеках Ватикана № 1162, в лист, и Парижской № 1208, в малую четвертку; последний есть точная копия первого и дает право думать, что подобные копии существовали во многих экземплярах.[1]

В этих миниатюрах впервые обработаны многочисленные сюжеты, впоследствии вошедшие в византийскую иконографию или послужившие образцом для аналогических сюжетов как в византийском, так и западном искусстве. Поздние складни ватиканского Христианского музея[2] повторяют до мелочей в итальянской манере несколько композиций этих кодексов (см. ниже), а серии фресок из жизни Божьей Матери самого Джотто (Мадонна делл' Арена в Падуе), Таддео Гадди в капелле Барончелли в S. Croce во Флоренции, барельефы Орканьи в алтаре Ор Сан Миккеле во Флоренции, рисунки и фрески Никколо да Модена, Аньоло Гадди и пр., представляют, по-

бы указывало на чудесность рождения. Особенность этой позы замечена проф. Буслаевым: *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. 1. 1866. С. 97, 31-32. Таб. IV. По подлиннику: «Иосиф одною рукою закрылся, другою подперся».

[1] Время жизни автора точно неизвестно. Даженкур указывает на XII в., не назвав источника. Монфокон относит к этому Иакову 43 письма к Ирине Августе, жене Алексея Комнена (1081-1126), в защиту божественности Духа Св. и полагает, что эти письма писаны ранее спора об исхождении Св. Духа. [Iacobi monachi Epistulae / Edd. E. Jeffreys, M. Jeffreys. Turnhout, 2009.]

[2] *Seroux d'Agincourt J. B.* Histoire de l'art. Paris, 1823. T. V. Pl. cxiii [*Bianco Florin M.* Icone della Pinacoteca vaticana. Città del Vaticano, 1995. № 56].

мимо общности сюжетов, зависящих от одинакового источника, местами косвенное влияние византийских иконописных оригиналов. Без всякого сомнения, манера иллюстрации рукописи, давшая 57 миниатюр, сама по себе уже разнилась от драматических композиций итальянских мастеров: на эти 57 сюжетов у них приходится не более 10.

Обе рукописи чрезвычайно сходны и по техническим достоинствам: в обеих миниатюра сохранила блеск исполнения, тонкость моделировки, светлые краски (розовая, голубая, красная, розовые блики) и резкие типичные формы. Ватиканский кодекс, однако же, несравненно выше по работе и крупнее по фигурам, как оригинал. Парижский сокращает композиции, а мелочность его фигур производит неприятное впечатление.

Кроме византийского общего типа, особенное значение получает академически-школьный тип Иоанна Предтечи – сухого, с всклокоченными волосами и изможденным лицом аскета; в его типе изображаются иереи, пророки, вдохновенные патриархи. Иной тип, более почтенный или прилично-степенный: подражание отчасти типу святителей и благодушного Иосифа и сурового ап. Петра (в эту эпоху не видим уже нервной живости в его чертах, передаваемой прежними византийскими иконописцами) – придается всем вообще благочестивым старцам. Экспрессия исчезла, композиция делается хаотичною, загроможденною, и живописец – видимо, монах – в своем художественном замысле и манере представления, не мудрствуя лукаво, пишет свои многоличные композиции, не заботясь о художественной красоте. Большая миниатюра нередко представляет фигуры только вверху, нижняя ее половина заполнена излишним ландшафтом, в котором заботливо выписаны зубчатые скалы и тянущиеся по ним ленточками гряды цветов и трав. Или же живописец наполняет остающееся пространство ангелами, летящими в разных направлениях и, право, мудрено было бы видеть здесь мысль, намерение или символические подробности. Грубый натурализм и ничто более до́лжно видеть, напр., в том, что в Благовещении ангел летит сначала сквозь окно: такая наивная точность никогда не созидает истинной

иконописи. Таким образом, эти рукописи, и особенно ватиканская, самым блестящим богатством миниатюр вызывают скорее строгий приговор, нежели похвалу; искусство расточается здесь на праздную забаву.

Заглавный лист парижской рукописи имеет изображение святителей И. Златоуста и Гр. Богослова с автором, монахом Иаковом; этого листа в оригинале ватиканском нет, что показывает, что он мог быть написан еще при жизни автора, так как парижская рукопись не позднее конца XII в.

Выходной лист в обеих рукописях изображает *Вознесение*, в арке пятикупольного храма; по сторонам, в профилях боковых нефов, видны Давид и Исаия (впервые в типе Предтечи) с развернутыми свитками, восторженно взирая на совершение их пророчеств: идея этого конечного искупления человечества в торжественном Вознесении Христа играет большую роль в поздневизантийских и русских переводах.

Начальная миниатюра к Гомилии на Зачатие представляет изображение собора или *синклита* Богородицы («ἡ εἰς τὴν ἑορτὴν σύγκλητος παντὸς τάγματος» гласит обычная надпись киноварью вверху): как уже было замечено, композиция из рода, специально созданного эпохою в связи с церемониальными празднествами и формальным пониманием древних писателей (так, пламенный Дионисий Ареопагит желал церковную иерархию сравнить с бесчисленными ступенями небесной иерархии). Богородица сидит на престоле, окруженная сонмами ангелов с мерилами, святителей и иереев в белых фелонях полиставрийных или белых колобиях с черными полосами и золотых епитрахилях (впереди Златоуст, Гр. Богослов, Василий),[1] монашествующих (Онуфрий), царями и владыками (Давид в древнем и Константин в позднейшем византийском облачении, т. е. саккос с лороном, а тот в хламиде), начальниками и подначальными, женами и девами; все это с таблионами, большими коронами, осыпано перлами и пр., но отделаны только передние фигуры.

---

[1] Отныне эти три святителя всегда изображаются вместе (мозаика Палатинской капеллы): известна история виде́ния и общего им празднования.

Приношение Иоакимом даров и отвержение их иереями – первая миниатюра из апокрифического рассказа о зачатии матери Богородицы. Иоаким и Анна с ящичками в руках быстро идут к седому первосвященнику, выражая тем свое страстное желание исполнить долг; но Иссахар отвергает их дары, так как они по своей бездетности, не исполнив закона израилева, лишились права участия в приношении. Моление Иоакима (προσευχή-lamentatio в течения 40 дней и 40 ночей) в пустыне, усыпанной цветами: на горе виден Иоаким всходящий, затем он же молится, слушает ангела и наконец сходит с горы; внизу пастухи купаются в реке, кто раздевается, кто плавает. Фигуры Иор и Дан,[1] в смысле двух источников бегущих с гор и соединяющихся в одну реку, представляют молодого и пожилого мужчину с длинными развевающимися волосами, по грудь поднявшихся из земли (как источники), с пурпурною или красною трубою на плече, из которой льется вода.

Моление Анны и целование (ἀσπασμός): скорбная Анна (δύο θρήνους ἐθρήνει, по Протоев. гл. 2) в сопровождении служанки Юдифи, надев брачные одежды, как в день Господень, идет в сад, блестящий пестротою цветов, (позднее в доме, у налоя и пр.) и там, встретив гнездо воробьиное близь фонтана, горюет и слушает прорицание ангела, указывающего ей на птичку, питающую птенцов. Выше Анна в волнении обнимает возвратившегося Иоакима и сообщает ему слова ангела. Иоаким и Анна постоянно изображаются в нимбах.[2]

К главе 2, о рождении, ряд любопытных и замечательных еще для этой эпохи символических сцен, отчасти также и мистического характера: уход Иакова в Месопотамию к Лавану (ὁ ἀποχαιρετισμός) в трех сценах как параллель счастливому отходу Иоакима в пустыню, где обрели они оба милость Божию, принося домой счастье. Эта мо-

---

[1] *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845. P. 164. Река же изображена в этих сценах у Бернардино Луини.

[2] Ближайшим фактом почитания Богоотец Иоакима и Анны может служить мозаическое их изображение по грудь в боковых абсидах ц. Св. Марии Мартораны в Палермо (1143 г.), в колоссальных размерах. На Западе почитание установлено с XVI века.

нашеская иллюстрация отвлеченных умствований текста наглядно поучает о пользе пустынножительства, счастье уединения и молитвы. Иаков прощается с родными, переходит Иордан и купается, видит во сне лествицу.

Рождение Марии и синклит филархов Израиля (Протоев. гл. 11): собрание иереев, книжников и герусии через год после рождения; старцы, слушая Анну, дивятся; ниже младенца умывают бабка (та же Соломея, что в Рождестве Христа, или же вообще μαῖα) и работница в безрукавном хитоне. Анна, как и другие фигуры женщин, кроме Марии, изображается в красной пенуле и голубом хитоне.

«Отход (κάθοδος) душ в ад»: два ангела несут две души, радостно протягивающие руки, на небо; другие два копьями гонят души грешников в ад; в его отделениях видны Адам старец и Ева в вечной скорби. Изгнание из рая прародителей в пяти сценах, и в средине как узел всего – Ева со змием; Бог в виде ангела со свитком; река льет четыре потока; Адам и Ева – бесполые. История Каина и Авеля; оба в меховых шкурах (милотях); Каин бьет Авеля камнем; посреди видна пещера с крышею, где сидят горюющие прародители.

«Εὐχαριστία περὶ τῆς βασιλίδος»: младенец Мария на ложе; Иоаким и Анна беседуют; около – группа пришедших мужчин; слуга отдергивает занавес, а две служанки подносят на белом полотенце хлеб и держат ῥιπίδιον из павлиньих перьев для опахивания.[1] «Κλῆσις τοῦ Δαυὶδ ὑπὸ τῆς Ἄννης» – сцена, напоминающая в западном искусстве обычные т. наз. sanctae conversationes; перед Анною с младенцем Мариею – группа благочестивых и Давид со свитком; слуга отдергивает занавес. «Ἀπόθεσις τῆς θεοτόκου ἐν τῷ ἀφορισθέντι αὐτῇ ἁγιάσματι»: младенец на богатом плате и ложе, убранном жемчугом. Вечеря иереев: Марию приносят к трапезующим иереям. «Ἀφορισμὸς οἰκήσεως τῇ θεοτόκῳ»: Анна молится и укрывает спящего ребенка, затем держит его на груди. «О сошествии Иисуса Христа в

---

[1] То же изображение над Младенцем с Мариею в иконе из Христианского музея Ватикана: *Grimouard de Saint-Laurent H. L.* Guide de l'art chrétien. T. IV. Paris, 1874. P. 90. Pl. ii [*Bianco Florin M.* Icone della Pinacoteca vaticana. Città del Vaticano, 1995. № 56. Fig. 81].

ад» – вновь подобная же параллель: изображает в трех рядах[1] Христа воскресшего в аду, Богородицу на престоле среди двух архангелов, Адама и Еву умоляющую в коленопреклоненном положении (в парижской рукописи только нижняя часть). Собор (συναγογή) пророков о Христе: Богородица с Младенцем среди архангелов и ангелов преклоняющихся; две группы пророков, простирающих вверх руки в радостном движении. К главе 3-й, логос о «Святая Святых», выходная миниатюра – Моисей перед несгорающею купиною на горе Синае. Среди пылающей и покрытой цветами купины[2] – медальон с погрудным изображением Эммануила-Младенца: древнейшее символическое представление, впоследствии повторявшееся восточным и западным искусством на разные лады. Далее Моисей, держащий жезл, который превращается в змия. Приготовление к отходу (ἑτοιμασία τῆς εἰς τὸν ναὸν προόδου τῆς θεομήτορος) во храм Богородицы на третий год ее жизни: группы дев со свечами, жен, мужей с благонравно сложенными на груди руками. Так как стремление Девы во храм (Περὶ τῆς εἰς τὸν ναὸν ὁρμῆς τῆς παρθένου) – благовестие сущим во аде, то изображена самая процессия, а далее группы в аду взывающих к спасению и живых радующихся. Продолжение того же мистического шествия – «κλίνη ἡ ὑπὸ ἑξήκοντα κυκλουμένη»: ложе, окруженное 60 силами. Помышление о душах: три такие же идущие группы, перед среднею – ангел в латах и Мария. Вопрошение Захарии о ребенке и ответ Анны (ἐρώτησις Ζαχαρίου περὶ τῆς παιδός, καὶ ἀπόκρισις Ἄννης): в храме, где стоит высокий киворий и епископская кафедра. Ряд сцен, сочиненных по шаблону: Захария обнимает дитя и молится; сажает дитя на третью ступень Святыя Святых (καθέδρυσις

---

[1] В трех рядах изображен Страшный суд на мозаике западной стены базилики на о. Торчелло близ Венеции, XII века.

[2] Купина изображается здесь и впоследствии в других византийских работах как дикий терновый куст. Ибо Кирилл Александрийский намеренно замечает, что Господь выбрал не обработанное дерево, но лесной горный куст для совершения чуда (Дева из простого звания). См. Кирилла соч. «О поклонении в Духе и Истине» (PG 68:233), Климента Александрийского «Педаг.» II, гл. 8 (PG 8:488): «διὰ τῆς ἀκάνθης». Ср. также поэтическое сравнение Библии (Кн. Судей 9:15) о терновнике, ставшем царем: «выдет огонь из терновника и пожжет кедры ливанские».

τῆς παίδος ἐν τρίτῃ βαθμῖδι τοῦ θυσιαστήριου καὶ πρῶτη ὀπτασία), ангел, сходя с кафедры, приветствует Марию;[1] Захария и клирошанин, зажигающий свечи, созерцают чудо. Приход благочестивых людей в храм; Захария созерцает второе чудо (ὀπτασία δευτέρα), как Мария получает пищу от ангела.

Логос 4, «Исход», имеет большую выходную миниатюру – «ложе Соломона, круг шестидесяти сил дориносящих, ищет толкования» и пр.: на золотом одре лежит Христос (полуприкрытый покрывалом в парижской рукописи); за ним в шесть рядов сгруппированы попарно, по 10 в ряд, ангелы и 4 архангела по концам, с копьями.[2]

Ряд сцен утомительно однообразных, на все подробности исторического текста: Захария размышляет о Деве; возражения иереев; его молитва о Деве; невидимая сила сопутствует всюду и помогает ей готовить завесу для храма; совет ангела Захарии. В последней сцене изображается Захария с детьми, трубачами, сзывающими мужей и как параллель – падение Иерихона. Затем следуют раздача жезлов (над жезлом Иосифа является голубь) и вручение Девы Иосифу; наконец Дева оставляет храм и уходит в его дом. Таким образом, собственной сцены обручения с Иосифом нет, и ее избегает миниатюрист, тогда как западное искусство около нее совмещает все остальное. Сцена же ухода представлена в сентиментальном вкусе: Иосиф идет впереди, умиленно нагнувшись, и несет книгу и пилу. Вообще, все миниатюры, избегая всего дурного, представляют лишь благонравное, почтенное; в сцене водворения Девы в доме Иосифа (в парижской рукописи нет) даже все домочадцы и слуги представлены в нимбах, так как это все – родственники и ближние Христа. Дева беседует с Иосифом, а домочадцы слушают, между ними мальчик в нимбе же – это Иаков Меньшой; она получает из храма пурпуровую шерсть для завесы.

Логос 5-й, о Благовещении, начинается выходною миниатю-

---

[1] Сцена эта перешла затем всюду и в той же форме. См., напр., изображение Киевского собора [и] мозаики Кахрие-Джами.

[2] Подобная же композиция к тексту «Бог почил в день 7-ой»; см. лицевая Библия в: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 291.

рою с трояким изображением старца Гедеона перед руном – символизация таинственного зачатия Девы. История же излагается чрезвычайно подробно, следя за текстом не только в повествовании, но и в лирических его отступлениях, хотя без особенной изобретательности. Архангел Гавриил посылается к Деве от Троицы, которая изображена в виде трех ветхозаветных отроков без крыльев, сидящих на одном престоле, с красными свитками. Архангел приходит в Назарет – он влетает через открытый верхний портик дома; является Деве, берущей воду в фонтане[1] (по апокрифу, а не из источника, текущего со скалы, как символически изображает искусство древнехристианское),[2] в то время как она, с изумлением обернувшись, ищет голоса сверху, а затем возвращается в смущении к себе домой, где перед домом выставлено большое кресло, покрытое белым расшитым полотенцем. Затем – самое Благовещение за веретеном, в доме. Как богословское отступление, изображается в лицах пророчество и видение Исаии: среди сонмов сил на престоле – «Ветхий деньми», благословляющий двуперстно и ангелы, держащие завесу или полог небесный с солнцем, луною и звездами. Сцена Благовещения повторяется затем четыре раза, следуя за перипетиями этого события и видоизменяя положение Богородицы: показание истины евангельской, сомнение Марии, разрешение сомнений, молитва ее и подчинение воле Божьей; кругом – ликующие ангелы. Восхождение архангела к престолу, за которым позади три ангела, один без крыльев.

Логос 6 «о вручении порфиры» иллюстрируется прежде всего рядом символов, сгруппированных по внешней связи их отношения к девственному зачатию: скиния и ковчег (скиния в виде палатки круглой и разноцветной), херувимы, сосуд (ἡ στάμνος), [скрижали (αἱ] πλάκες), жезл Аарона, огород (hortus conclusus, выражение Пес-

[1] Об этом апокрифическом переводе Благовещения см. *Martigny J. A.* Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. P. 42; *Уваров А.С.* Церковный диптих V в. // Древности: Труды Московского археологического общества. 1. 1865. № 1. С. 1-16 [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. №№ 129-130].

[2] На миланском диптихе [*Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten. № 119].

ней Соломона 4:12).[1] Ряд сцен почти тождественных, изображающих «стремление» Девы, отправившейся в иерусалимский храм. Одна сцена представляет Деву на пути: она сидит посреди милого пейзажа, слуга рвет для нее плоды с дерев, в сторону течет ручей, и у его источников фигура реки льет воду; любопытная нимфа горного ущелья, нагая, с длинными волосами и отвисшими грудями, с черными браслетами на руках, простирает к Деве руки. Новый ряд миниатюр рассказывает, как Дева отправилась к Елисавете и изображает пророческое целование их, сделавшееся после любимою деталью в иконографии Богородицы как открытое признание ее божественного зачатия; как символическая параллель изображено жертвенное приношение Авраама на горе, далее рождение Предтечи и пр. За этим уже следует подробная иллюстрация того, как в самом Иосифе возникли сомнения по поводу положения Девы, как он скорбел, спрашивал Марию; ее защита, которую благоговейно выслушивает весь род. Но книжник Анна, посетивший дом Иосифа, донес иереям, обвинив Иосифа в грехе против Девы; силою влекут их из дому, хотя Мария в подтверждение своих слов показывает книгу пророка со словами о Деве и, несмотря на сопротивление близких, ведут в суд, отгоняя народ, верящий и выражающий участие. Наконец сам Захария выслушивает доносчиков и Марию, и обвиненные, приняв в испытание «воду обличения Господа» и очистившись от обвинения, уходят: Иосиф – «в горы», а Мария – к Елисавете.

Рукопись интересна и своими заглавными буквами, которых звериные и фантастические формы (сирены, сфинксы, грифоны) кроме обычных сплетений представляют и живые сцены: сокол преследует зайца, ястреб терзает перепела и пр., а блестящие заставки, полные широкой еще классической орнаментики из растительных форм, изображают, напр., символическую розу – юную Деву – распускающуюся среди пестреющего поля цветов.

---

[1] Андрей Критский в гомилии на Рождение Девы (PG 97:868) высчитывает ряд символов Девы (трех родов): 1) покои брачные, дом Божий, алтарь, Святая Святых, 2) золотой сосуд, скрижали, жезл, диадема, алавастр, светильник, 3) дикий куст, скала, рай, огород или сад, источник, капля, руно, купина и пр.

В тесной связи с этою рукописью стоит иллюстрация церковных песен в честь Богородицы, и между ними кодекс Акафиста Божьей Матери (книга икосов, кондаков и прочих песен в честь Б. М.), находящийся в Синодальной библиотеке в Москве за № 429.[1] Хотя рисунок уже полон недостатков, колорит мутно-темен, света́ и моделировка резки и сухи, но содержание еще полно интереса и имеет характер некоторой художественной жизни.

Достаточно указать на известное умножение в Византии с IX по XII стол. всякого рода монастырей, лавр, на установление и узаконение разнообразных, наиболее строгих монастырских уставов и, вообще, на значение монастырей в эту эпоху, иными богословами называемую «студийскою» по церковно-политической силе монастыря Иоанна Студиоса в Цареграде, чтобы сделать вполне понятным то внимание, какое отныне возбуждала к себе аскетическая литература. Восток вновь получил свою силу и пользовался своим влиянием, чтобы проводить в мир аскетизм, самоотречение и презрение к жизни. В эту эпоху не только устанавливались новые уставы монастырей с мелкою иерархиею, с подробным прописанием обязанностей и занятий каждого киновита, от игумена до повара, но и распространялись общие сочинения об аскетическом подвиге. Между ними – сочинение пр. Иоанна, по сочинению своему «о лествице духовной» прозванного Климаком или Лествичником, а по учености «схоластиком» (ὁ τῆς φωτιζούσης κλίμακος ὑποφήτης), аббата Синайской горы, жившего в конце VI в. и, несмотря на всю свою ученость, ведшего жизнь аскета 40 лет, получило даже художественную иллюстрацию. Рукопись XI в., которая представляет такой единственный лицевой

[1] Как видно из грамоты эпитропов, находящейся в главном архиве Министерства иностранных дел [РГАДА], эта рукопись (некогда приношение Алексея Комнена) прислана в Москву царю Алексею Михайловичу от эпитропов (старост) церкви Богородицы-Хрисопигии («Золотого источника») в крепости Галате, насупротив Цареграда. Архим. Амфилохий относит рукопись к XIV в., так как в приложении есть кафизмы патриарха Филофея, XIV века, в честь Богородицы, но именно эта часть рукописи пришита к древнему кодексу: *Амфилохий, архим.* О лицевом греческом Акафисте Божьей Матери (2-й половины XIV века) Московской Синодальной библиотеки № 429 // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. 1870. № 10. С. 118-126.

список и есть, несомненно, оригинал, находится в сборнике Ватиканской библиотеки № 394,[1] в малую четв., миниатюры которого представляют самую совершенную и вполне неподражаемую работу в микроскопических своих фигурках. Но, несмотря на блестящую моделировку, прекрасные образцы и все техническое умение, миниатюры эти только и говорят нам о существенных недостатках: композиции в художественном смысле не существует, и художник, вытвердив одно расположение фигур, повторяет его десятки раз. Светло-коричневые и зеленоватые тени изменили прежнюю ясную моделировку, затемнив ее неприятно резкими светами по глубоким теням; тип утомляет однообразием фигур и угрюмым фанатическим выражением; черты лица болезненно осунулись и вырезались. Внутреннее содержание бесповоротно пошло по той узкой колее, на которой оно должно было довольствоваться развлечением глаза и поучительными целями, утратив интересы духовно-эстетические. Эти обширные аллегорические сцены в несколько поясов, проникнутые приторно-умилительным характером, с примесью символических деталей, своими церемониально неподвижными позами вытянутых фигур, расположенных в архитектурной симметрии, или дико искривленными и неправильными движениями и жестами указывают на состояние искусства, близкое к полному падению. Самый архитектурный фон сделал шаг к этому падению: это обширные колоннады; башни пестрого, ярко-фантастического характера; ограды бесцельные, низкие и бесхарактерные. Редко прорываются через эту хаотическую пестроту черты местной действительности: восточные плоские крыши и террасы и иногда монастырские дворы с глухими маленькими окнами келий в глубину.

В анализе содержания сюжетов мы опустим пустые и обыкновенные сцены поучения, проповеди, переписки ораторов духовных и

---

[1] Этот сборник кроме иллюстрованной «Лествицы» содержит слово Максима о милосердии, Никиты диакона «О тройственности души» и акростих «сирах», и пр. В конце сборника одна припись называет писца, смиренного грешника Константина, а другая говорит, что рукопись посвящена московской митрополии Фотием митрополитом. О множестве списков «Лествицы» см. *Fabricius J. A.* Bibliotheca Graeca. T. IX. P. 523.

пр., которые нам уже известны из более ранних образцов; равно как и первую выходную миниатюру с изображением лествицы, по которой всходят разных званий и занятий люди к Христу и Богородице, с раем и адом по сторонам, так как это позднейшая иллюстрация и дурной работы. Содержание сочинения распределяет и миниатюры по трем отделам: сначала идет речь о пяти добродетелях или подвигах монашеских, а затем о способах и формах подвига и наконец о пороках. Введением служит размышление о жизни, ее соблазнах и отречении от них: миниатюра изображает нам монаха, собравшегося уходить от прелестей мира, с кошелкою за спиною, вслед за молодою женскою фигурою (ἡ φυλὴ κόσμου ἀπροσπάθη), изображающею *Невозлюбление* мира, но за монахом гонится сама *Жизнь* – нагая мужская (ὁ βίος) фигура, которая после является также бегущею на колесах, как праздное (μάταιος βίος), ветреное существо.

Основание и источник монашеского подвига, *невозлюбление* (первая глава), изображается в конечном результате жизни: Второе пришествие, под которым видны разлучающиеся друзья и братья, ад и рай. Сбоку представлена жизнь с ее страстями: *сластолюбием* в виде мужчины на ложе, которого опахивает слуга; *стяжанием* в виде жатвы и посева. Напротив того, ища уединения (глава ἐπὶ ξενιτείας), монах уходит от умоляющих его остаться родителей вслед за фигурою *Уединения*, несущею деревцо или ветку пустыни; там монах видит, как бодрствуют над усопшим отшельником ангелы и чтут его родители и ближние. Глава *о послушании и уничтожении воли* рисует нам, как образец добродетелей, Давида, перед которым эти самые добродетели преклоняются в присутствии Климака и его благочестивых слушателей. А непокорные и самомнительные (δοκιμάζοντες) уподоблены тому человеку, кто старается в безумии своем поднять с земли свою собственную тень. Пятый подвиг (ἀνάβασις) есть покаяние, и оно изображено в реальной сцене: группа монахов вместе каются игумену; двое несут на кресле больного, а третий несет игумена на спине. Затем двадцать маленьких сцен изображают нам различные ступени покаяния, совершающегося во мраке пещер: сначала видим лишь непрестанную поучительную беседу, постоянное уми-

ление, молитвы с воздеванием рук и воздыханием; а иные, упорно углубляясь в созерцание своей греховности, неподвижно стоят с заложенными за спину руками и глядят вниз; иные же посыпали пеплом голову или бьют себя в перси, рвут волосы, рыдают, приводя в ужас даже привычного соседа. Все кающиеся под конец имеют вид скелетов, а один из них по смерти своей совершает первое чудо: его тело потеряло земную тяжесть и само держится в воздухе.

Памятуя смерть, монах не разоблачает и *клеветы*, когда его обвиняют в том, что он съел чужой хлеб: он не отвечает, и около него – фигура высокой добродетели молчания. Им должны руководить неизменно *Кротость* и *Смирение* (ἀοργησία, πραότης) – прекрасные девы с жестами умиления. Когда *Памятозлобие* пытается стащить его с лествицы, ему поможет *Уничижение*, и он одолеет и попрет ногами *Клевету* и *Многоглаголание*, имеющих черное тело. Напрасно *Ложь*, *Злоба* и *Удовольствия* будут стараться повредить ему или прельстить монаха, напрасно соблазнять – *Обжорство*. Миниатюрист изображает также Грехопадение. К главе о подчинении тела: трудовой пот, *благоразумие* и *бесстрастие* возвеличили св. игумена Николая (помощника Феодора Студита). *Сребролюбие* представлено в виде черной как уголь женской фигуры, стремительно бегущей, а *бедность* – в виде Иова, которому ангел приносит венец мученический. Особенно частый соблазн находит монах во сне, и потому миниатюры предлагают нам наивную иллюстрацию отвлеченного выражения, что сон побеждается молитвою: *Молитва* в виде молодца с дубиною бьет повергнутую черную фигуру *Сна*. В другой миниатюре Сон стаскивает монаха с лествицы, причем ему помогают *Гордость* (ὑπερηφανία), *Тщеславие* (κενοδοξία), Гнев (ὁ θύμος – мужская фигура). Обжорство (γαστριμαργία) зловонное указывает на свою жертву, а внизу в грязи неведения (λάκκος τῆς ἀγνωσίας) расположилась Скука с чашею вина (ὁ κόρος): порок изгоняет добродетели. Другой ряд миниатюр изображает нам монахов на молитве, воздерживающихся от сна. Следует рассуждение о различных мелких недостатках: боязливости (дочь неверия), привычке к божбе, богохулении, злобе, – и добродетелях им противоположных, также о крепо-

сти тела и души и пр., и наконец *о бесстрастии*, которое является кульминационным пунктом монашеского подвига и изображается в овальном ореоле, благословляя и ведя за собою сонм небесных добродетелей (ἔχει τὰς ἀρετὰς κόσμου). В конце главы всегда находится изображение монаха в веригах, взобравшегося на известное число ступенек золотой лествицы и в религиозном энтузиазме подымающего вверх свои руки; в конце подвижничества монах изображен на последней ступени, венчаемый Христом. Главнейший интерес миниатюр сводится, таким образом, к изображению аллегорических фигур и олицетворений: отвлеченных понятий, являвшихся в византийском искусстве как наследие древнегреческого мифологического представления, неизвестного средневековому искусству на Западе.[1] Несомненно, что все эти образы не представляют ничего нового против прекрасных и истинно античных фигур древних кодексов: пороки разнятся от добродетелей иногда только черным цветом тела, изредка также крыльями ангелов или демонов; обжорство изображено в короне, как властитель мира, пожирая в дверях дворца куски мяса. Сравнив потому эти олицетворения с аллегориями Джотто в ц. Мадонны делл' Арена в Падуе, невольно поражаешься скудостью мысли в византийском произведении.

Другой образец аллегорических олицетворений отвлеченных понятий [имеется] в греческой рукописи Евангелия в Библиотеке св. Марка в Венеции, за № 540, XI в. Мы встречаем в этой рукописи наиболее замечательную орнаментику канонов. На фронтонах портиков, их окаймляющих, изображаются четыре ветра,[2] на базах колонн видим зверей, а также гимнастов, плясунов, Давида, бросающего пращу

---

[1] Пипер знает эти олицетворения в Диоскориде и Венской рукописи Бытия, а затем только с XV века: *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. T. II. Weimar, 1851. S. 686, 689.

[2] Связь этого изображения с представлениями Страшного суда и творения, см. *Piper F.* Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. T. II. Weimar, 1851. S. 439, 447. Но существенный смысл фигур относится к четырем евангелистам, как указывает Никифор Калликст в каталоге сочинений, причем 4 евангелиста, 4 Херувима и 4 καθολικὰ πνεύματα сравниваются разом. См. каталог: *Banduri A.* Imperium orientale. T. II. Parisiis, 1711. P. 875.

и пр. Но самое замечательное – крошечные фигуры кариатид, поддерживающих фронтоны. Мы видим здесь олицетворения месяцев, как в календаре Константина, в натуралистической манере: полевых занятий, сбора винограда, охоты с соколом, сельского и домашнего хозяйства и быта, смотря по времени года[1] и пр., как будто скопированных с того образца, а также 24 фигурки добродетелей – единственное в своем роде собрание олицетворений. Схема некоторых (исполненная по определениям Златоуста), как она ни скудна, не лишена исторического интереса и духовной художественности. *Мудрость*, первое олицетворение (как и сонм других, в виде женской фигуры в мифологическом костюме, т. е. безрукавном хитоне), указывает себе на лоб; *Благоразумие* (σωφροσύνη) – на уста; *Познание* льет из рога в сосуд; *Милостыня* сеет; *Раскаяние* держит зеленую ветвь; Христианская *любовь* (ἀγάπη) – с двумя ветвями; *Истина* – с факелом; *Незлобие* (ἀκακία) – с мешком, носящим его имя и составлявшим атрибут византийского императорского орната времен Комненов; *Сочувствие* (симпатия) положило обе руки на грудь; *Теория* соображает, смотря в землю, а *Практика* ведет беседу, и т. д.

Переходим теперь к *лицевым Евангелиям* (разряду миниатюр наиболее многочисленному в эту эпоху и в истории византийской миниатюры вообще) и предварительно заметим, что под этим именем разумеем, во-первых, вообще иллюстрацию Евангелия, с изображением событий (кодексы двух видов: Четвероевангелие, особенно часто украшавшееся миниатюрами и Евангелие апракос или недельное, редко иллюстрировавшееся) и, во-вторых, собственно «лицевые» Евангелия, т. е. Четвероевангелия или Евангелия-апракос с изображениями евангелистов, причем к ним иногда присоединя-

---

[1] Распределение это, наиболее полное, может иметь свой интерес: сентябрь – сбор винограда, октябрь – охота соколиная, ноябрь – пахота, декабрь – посев, январь – фигура с грелкою в руках, февраль – пастух в вывороченной шкуре греется у огня, март в виде бога Марса, апрель – человек несет борова, май – фигура с ветвью, июнь – жатва, июль – выкуривание пчел, август – рабочий с граблями пьет из сосуда. Перешло также в латинскую иконографию месяцев в рукописях; см., напр., Псалтырь латинскую 1300 г., которую Вааген относит к немецкой школе: *Waagen G. F.* Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. T. II. Wien, 1867. S. 13.

ются главнейшие Господские и Богородичные праздники. Художественное достоинство и значение их, вообще говоря, весьма различно: иные рукописи представляют лучшие образцы искусства; напротив того, другие исполнялись уже по известному шаблону, хотя бы иногда и хорошими мастерами. Но так как лицевые Евангелия обоих родов изготовлялись во множестве, то самая их многочисленность обусловливает отчасти их историческую важность: в них яснее виден ход развития и падения искусства, притом в разных странах; через них удобнее сравнение на одинаковых сюжетах и одних типах. Если, наконец, Евангелие не помечено именем вкладчика, с обозначением года и страны, что случается часто, то нередко помещенные при кодексе святцы дают определенную дату.

Однако же, распределение всех памятников по времени и невозможно, и только без нужды затруднило бы ясное представление их хода развития; оно принималось прежними исследователями греческих лицевых рукописей только потому, что они имели перед собою немногие образцы. В этой же области не редкость найти в XII и XIII вв. копии с древнейших образцов, которые должны быть рассматриваемы вместе с памятниками IX и X века, и, наоборот, от X–XI вв. встретить работы с характером позднейшим, что зависит прямо от места возникновения этих памятников и условий распространения редакций. Так, начиная свой анализ иллюстрации Евангелия, мы видим в X и XI вв. ряд рукописей, предлагающих нам первую форму иллюстрации в форме *миниатюрных*, в переносном смысле, композиций, которых появление гадательно относят к эпохе Константина Порфирородного. И так как в течение X–XII вв. мы не находим ни одной рукописи, где бы изображение евангельских событий имело еще естественные размеры художественных форм, то мы должны обращаться к XIII в., чтобы найти для нашего анализа подобные образцы. Что касается миниатюрного жанра, то его появление объясняется самим упадком искусства в XI в. столько же, сколько и новым стремлением подчинить искусство служебному значению поучительной, наставительной меры. Но, заботясь о художественности и изяществе своих изображений, искусство должно было служить грамотою для

простолюдинов и наглядным повествованием для грамотных: чем больше иллюстраций, тем лучше, тем более текст превращается в краткие этикеты картинок. Нужны, конечно, были и досуг, и все трудолюбие монаха, чтобы наполнить небольшую рукопись двумя-тремя сотнями мелких, требующих медленной, тщательно-усидчивой работы миниатюр, и, конечно, в этой обширности иллюстрации заключается в значительной степени и ее интерес, ибо эти рисунки сохранили все-таки переводы типичные и иконописные. В большей части дошедших до нас образцов мы безусловно видим работы монастырские: все композиции и замыслы запечатлены монашескими идеями и тенденциями. С одной стороны – схоластическая иллюстрация догматов, особенное внимание обращенное на изображение притч и чудес (по преимуществу на изгнание бесов); с другой – грубый натурализм, не сдерживаемый художественным чувством, и буквенное понимание священного текста. Живопись сливается здесь с каллиграфиею и перестает быть достоянием таланта.

Лучшие рукописи этого рода принадлежат особенно Венской и парижской Национальной библиотеке, а из них Четвероевангелие XI в., in 4°, № 74, имеет право первенства.[1] Мы находим в нем один из самых типичных образцов иконного письма миниатюр, выражающегося как в догматически-сухом замысле, так и в церемониальной постановке фигур. Миниатюрность их дает полную возможность пренебрегать рисунком, доводя до уродства известные недостатки византийского типа и стиля: длинноту фигур, тонкость рук, утрировку жестов и движений или мертвенный покой. Роскошь мелочной отделки и блеск светлых красок и тонов, господство византийских костюмов с их богато-пестрым убранством не скрадывают упадка искусства. Архитектурный фон с преобладанием куполов и конусообразных башен отличается пестротою, отсутствием ясности и фантастическим нагромождением форм, прикрывающим бедность мысли. Византийская эмаль, или финифть, повлияла заметным образом на

---

[1] Сочинение Гримуара, вообще неудачное и слабое в критике, относит рукопись даже к VIII в. (?): *Grimouard de Saint-Laurent H. L.* Guide de l'art chrétien. T. IV. Paris, 1874. P. 180.

технику: художник видимо подражал этому драгоценному производству; он только иллюминует внутренности контуров, не моделируя тонов, что в финифти и невозможно, а в микроскопических миниатюрах крайне неудобно; отсюда мелкая штриховка золотом одежд назначена замещать вместе и складки, и тени. Слащавый тон господствует в композиции и типах: каждая сцена обставляется деревцами, почва пестреет цветами, умильные жесты заменяют драматизм выражения. Почтенный тип высокого и строгого старца, драпированного в длинные одежды, изменяется в мрачный тип фанатика с угрюмо упущенными углами рта, изборожденным лицом и взглядом исподлобья. Нимбы умножаются: все фигуры – и ветхозаветные, и новозаветные – имеют знак святости вокруг головы. Выходные виньетки изображают Славу Господню в виде «Ветхого деньми», окруженного херувимами,[1] Авраамом и Исааком, между которыми помещен Матфей, начальный евангелист. К родословию Иисуса – изображение патриархов (Иакова с 12 сыновьями; Иуды со племенами, от него происшедшими) и царей. Все в обычных типах: патриархи со свитками, а 12 царей по сторонам Соломона в нимбах, с лоронами поверх туник.[2] Подробно излагая историю Благовещения и Рождества, миниатюрист без разбору пользуется всеми ходячими апокрифами: он изображает Ирода с народом, волхвов скачущих за звездою и пр. На волхвах надеты маленькие цилиндрические шапки (как у Самуила петал) огненного, синего и голубого цвета, как на представителях восточных царств Мидии, Персии и пр. в «Топографии» Космы; затем они являются или с огненными шапками, или с непокрытою головою. Точно также сохранены, но приукрашены или даже утрированы и другие подробности древнейших типов евангельских сцен: сосуды, дома носят античные формы; петух в сцене отречения Петра стоит

---

[1] Херувимы имеют древнейший тип: вверху маленькая человеческая фигура, а внизу ноги.

[2] Лорон – род омофора, эпитрахили или паллиума; императорская одежда; прежде – род нашивки: ἱμάτια λωράτα, а потом – отдельное superhumerale. См. *Du Cange Ch.* De imperatorum Constantinopolitanorum numismatibus dissertatio. Romae, 1755. N. 6; *id.* Glossarium Graecitatis. S. v.; *id.* Glossarium Latinitatis. S. v.

на колонне; всюду почва усеяна цветами, и пр. Всякое изречение Евангелия, доступное конкретному представлению, иллюстрируется с сохранением самой буквы выражения. Так, особенно подробно изображаются притчи: о работавших в винограднике (господин – это Христос), о богаче, построившем дом и отъезжавшем из страны, об овце заблудшей, блудном сыне (представлено, как по случаю его возвращения режут для него птиц и готовят пищу в сосуде, раздувая под ним мехами огонь – на эти сцены употреблено три рисунка), о потерянной драхме (господин в типе Христа, но с красным нимбом, ищет драхму; в правой – метла, в левой – монета), о злых виноградарях, – все это с богатою обстановкою, в виде ряда сцен для каждой притчи. Миниатюрист ищет и иных сюжетов, дотоле еще не изображавшихся ни в иконописи, ни в миниатюрах: Христа проповедующего на высоком седалище, исцеляющего и пр. (толпы народа подле, в группе видны дерущиеся и играющие дети). Но эти новые сюжеты из разряда поучительных утомительно скучны и без текста совершенно непонятны; их отличает отсутствие мысли и художественности. Везде манера старческого реализма сменяет идеальные задачи; церемониальность и аффектация в роскошной обстановке, но убогость мысли и воображения. Из этой массы рисунков немногие дают что-либо новое: утишение моря (Мф. 8:26) и ветров[1] представляет Ветр – нагую фигуру на берегу, закрывающую себе рот, а Море бьет себя в грудь в страхе. Любопытны изображения Троицы: Бог Отец как Ветхий деньми, Иисус Христос и Дух Святой (Эммануил) по сторонам (к введению Иоанна о Слове). Также в притче о девах Троица заменяет одного жениха и различается по возрастам фигур: Бог Отец сед, в золотом гиматии, Христос – в голубом, Св. Дух – в зеленом и молод. В сцене Страшного Суда ангел свивает небо как свиток; «уготованный престол» (ἑτοιμασία) заменяет Троицу; земля, море, чуда морские возвращают свою добычу (мотив, воспроизведенный монументально мозаикою церкви в Торчелло и впоследствии русскою иконопи-

[1] Подлинник миниатюры в Угличской Псалтыри: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. Рис. к с. 205.

сью). В Распятии под крестом «Вера» собирает кровь в потир,[1] в то время как воины делят ризы Христа [между собой]; Тайная вечеря – в виде двоякого причащения апостолов, по известному византийскому переводу, и пр. В связи с общим мнением о рукописи мы находим также, в противоположность похвале Лабарта,[2] что орнаментика заставок скудна мотивами: везде повторяется в них правильная сеть ветвей с листвою и цветами.

Близка к этому кодексу или даже ему современна известная рукопись Гелатского монастыря близ Кутаиса в Грузии, также относящаяся к XI или XII веку, в малую четв., в переплете чеканного серебра с рельефными изображениями Распятия и Вознесения. Привычные в кавказкой археологии притязания на глубокую древность отнесли рукопись к IX в., но достаточно взглянуть на миниатюры, чтобы убедиться, что она не могла быть написана ранее XI века. Самый перевод на грузинский язык сделан в это же время на Афоне (по словам ученого отца Феодора, переводившего нам запись писца Георгия). Рукопись интересна для нас как один из лучших образцов миниатюрного жанра в России, хотя золото и краски не так уже чисты и светлы, как в парижских кодексах. И здесь в орнаментике канонов есть черты восточного звериного стиля: лев терзает оленя (известный древневосточный символ); есть и черты средневекового натурализма: по колоннам лезут двое состязающихся и т. д. Сосчитав, с целью общей характеристики, все миниатюры, мы нашли, что в Евангелии от Матфея изображено 64 миниатюры, Марка – 60, Луки – 72, Иоанна – 41. Итого около 240 миниатюр всего, и по числу приблизительно одинаковому для Евангелий, очевидно, должны нередко воспроизводить одни сюжеты, с легкими вариантами. Наконец, сходство с парижским 74-м кодексом до такой степени близко в общем характере и стиле, композициях с двумя деревцами и всех иконописных переводах, что необходимо думать, что обе рукописи изготовлены (на Афоне?) в одно время и с одного оригинала. Также точно по-

[1] Annales archéologiques. 3. 1847. P. 360.

[2] *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 67.

вторены и все описанные нами символические детали, хотя иногда не в одних и тех же миниатюрах: напр., изображение Троицы (Бог, Слово и Эммануил) приведено в Сошествии Св. Духа, где вместо царя и смерда изображен самый сбежавшийся народ. Попытки драматизма видны в тех же сценах Тайной вечери, где представлено открытие предателя, и в плавании по озеру Тивериадскому, где беспокоящиеся сильно апостолы будят Христа. Без всякого сомнения, кодекс полон другими мельчайшими деталями (есть и уродливые формы: Христа приводят к Пилату привязанным за шею), но они не составляют ничего особенно нового в движении иконописи, и разбирать их значило бы описывать типы ее, а не ее историю.

К XII уже веку (но также возможно, что и к XI в.) относится греческая рукопись Евангелия в Венской Дворцовой библиотеке за № 154 (у Ламбеция № 29), из библ. Матвея Корвина, украшенная чрезвычайно богато и по большей части писанная золотом. Уже самые каноны орнаментированы богато и вместе пестро. Наверху, по сторонам фонтана, попарно – голуби, павлины, утки и аисты, а также, около растения – львы, грифоны, лев терзающий быка, петухи и пр. И здесь видим тщательное перенимание форм финифти: мельчайшие контуры сделаны золотыми штрихами, те же сочные эмалевые краски. Но, что эта небывалая миниатюрность не вяжется с искусством и скорее результат каллиграфических упражнений, доказывается тем, что большие фигуры евангелистов уродливы и безобразны донельзя. Отсутствие художественности в композициях покажет один пример: в явлении Христа апостолы выстроены в две шеренги и согнулись в дугу, принимая Его благословение покровенною рукою; при этом уродстве замысла сохранены типы, седина бород и волос и пр. Все говорит нам, что работа была не делом художественного мастерства, но делом угодным Богу, и художественное впечатление заслонялось религиозными мотивами. Ради усиления реальности прежние переводы изменяются: Лазарь воскресший вылезает из гроба; при Вознесении видны непременно только 11 апостолов.

Подобны этим кодексам рукописи афонского Иверского монастыря за № 27 [5], в 8° и 58 [Афины, НБ 93], в 12-ю долю, XII в., с об-

ширными иллюстрациями в описанной натуралистической манере, со множеством фигур в несколько поясов. В притчах участвует, как главное лицо, Христос со своими прислужниками – ангелами.

До окончательной крайности доходит этот миниатюрный жанр в рукописи флорентинской Лаврентианской библиотеки греч. Евангелия XI в., в малую четверть, Plut. VI, 23. Миниатюрист, однако же, не мог выдержать трудности своего предприятия: вторая половина рукописи представляет фигуры вдвое крупнее первой, в которой фигуры не выше 2 см. В больших изображениях евангелистов открывается много недостатков, повторяемых и сюжетами: нагроможденная архитектура, мрачность (зверские, фанатические лица фарисеев) или слащавая приторность в типах, ломающиеся или кружащиеся волнами складки. Рядом в полосе помещаются сюжеты Нового и Ветхого Завета, коль скоро они вместе упоминаются в тексте. Подобное сопоставление и художественная неразвитость однообразных рисунков делает их безусловно непонятными без пособия текста, особенно если нет знакомой фигуры Христа или Богородицы и если изображается реально подобие притчи. Самые дикие и утрированные позы и движения не помогают различить выражение и смысл композиции, и, конечно, становятся возможными самые уродливые в эстетическом и нравственном отношении сцены. Эта монашеская забава, развлечение для праздного взора более погубили искусство, чем все внешние беды. Иные сцены столь наивны в своем воспроизведении буквы текста, что стоят того, чтобы их отметить как немногие образчики чудовищного направления искусства: выражение «ввергнуть во тьму внешнюю: там будет плач» и пр. иллюстрируется в виде ямы, в которой видны торчащие из тьмы головы; двое со страхом, наклонившись, глядят туда. Или, перед Христом с учениками волк хищный, или же три патриарха, и пр. Рождество разбилось на две сцены: в первой, когда две женщины моют младенца, Богородица лежит по слабости естества человеческого, а в другой, где являются пастухи, она уже сидит. Сцена Христа с хананеянкою, по Мф. 15:26, изображена так, что рядом представлены псы, подбирающие крохи со стола господ. Христос везде держит в левой руке свиток

белый, свернутый трубкою, и всегда благословляет; в одной только сцене Страстей [Он] в безрукавном колобии.

Подобная утомительная, лишенная смысла иллюстрация является, однако же, в немногих образцах и рано была сокращаема в виде виньеток на полях. Так, напр., украшено описанное Евангелие-апракос Ватиканской библиотеки (с сентября) за № 1156. Кроме праздников Господних, в виньетках к Евангелиям Страстей лист миниатюр изображает шесть сцен в однообразной иконописной манере: моление в саду Гефсиманском, предательство Иуды, [Христос] у Пилата, Распятие, [положение во гроб], Воскресение. В положении во гроб представлены три рыдающие ангела и кровавое солнце; тело кладут Петр, Иаков и Иоанн; Богородица у головы, а сзади две жены, ломающие руки. Выходною же миниатюрою служит изображение Сиона в виде коробовой трехнефной церкви с тремя абсидами; над дверью – икона Знамения.

Того же характера Евангелие XI в., находящееся в канцелярии греческой церкви (S. Giorgio dei Greci) в Венеции, в лист, со множеством расписанных золотом и красками инициалов, изображающих иконографические сюжеты. Характер буквенной иллюстрации текста доведен до того, что Христос, умывающий ноги ученикам своим, по Иоанну 13:4 (где читается: «снял одежды свои» и дополнено «снял верхнюю одежду») изображен *нагим*, т. е. в одном только препоясании. Выходною миниатюрою служит изображение Славы Господней, в которой изображен Деисус, спокланяемый евангелистами, архангелами и силами небесными. Это повторение сюжета на песнь «Всякое дыхание» в начале Евангелия имеет соотношение с описанною Дидроном фрескою в портике Иверского монастыря на Афоне,[1] но любопытное дополнение к этому переводу находим в выходной (и единственной) миниатюре рукописи Нового Завета, в четверть, XII в., в Венской Дворцовой библиотеке, за № Suppl. 52:[2] в радужном кругу –Троица из Ветхого деньми (седого, необутого старца в крестчатом

---

[1] *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845. P. 235.

[2] Экземпляр Эразма Роттердамского.

нимбе), держащего обеими руками маленькую фигуру Христа (однако же, в совершенном возрасте), а Христос в свою очередь держит на груди Духа Святого; кругом ангелы, а ниже земля цветущая и ἄνθρωπος-юноша.

К XIII же веку относятся две греческие рукописи Евангелий с крупного размера миниатюрами. Одна из них есть греческий кодекс Парижской библиотеки за № 54, замечательный тем, что к Евангелию Матфея и Марка помещен сбоку греческого текста латинский, писанный с ним в одно время, но у́же и мельче. Фигуры евангелистов с их уродливою драпировкою, синею мертвенною кожею, тучным телосложением, говорят за позднее происхождение, хотя припись указывает на XII век и техника мелких миниатюр отличается нежными красками, блестящим золотом и нежной моделировкою, правда, белесоватых фигур.[1] Но иллюстрация евангельских сюжетов (20 миниатюр оконченных) представляет еще некоторую художественную жизнь и движение как в реалистических стремлениях, так и в развитии сюжетов. В Крещении – Море в барке и Река с рогом изобилия. Живописные изображения чудес отличаются сложностью: чудо пяти хлебов в три пояса, ученики делят хлеб, дети дерутся из-за него. В Благовещении – около Девы служанка с пряслом тоже обернулась к ангелу. Любопытнее притчи. Так, притча о десяти девах изображает жениха – Христа в голубом кругу с двумя поклоняющимися Ему ангелами, а по сторонам группы дев – перевод, напоминающий нам равеннские мозаики. Притча о плевелах (Мф. 13:24-30) представлена несколько отлично от подлинника Дионисия:[2] Христос с Евангелием стоит посреди, благословляя; направо за столом пять седовласых монахов, книжников и фарисеев беседуют и, по-видимому, пируют; за плечами некоторых из них видны лохматые черти; ангел вытаскивает одного из них за шиворот; другой ангел, налево от Христа, повалил черта и, прижав его коленом, вяжет. Вообще же, это изобра-

---

[1] Отзыв Лабарта, относящего рукопись к эпохе владычества крестоносцев (1204–1261), что миниатюра плохой работы, не вполне справедлив: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 76.

[2] *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845. P. 207.

жение притч, предлагая богословское истолкование их,[1] а не самое подобие, как мы видим в описанных других Евангелиях, дает живую, разнообразную тему, и если иногда перевод притчи слишком страдает сухостью аллегории, а часто и мистицизмом, то все же требовал от миниатюриста замысла и изобретения. Поэтому, хотя в подлиннике переводы притч уже значительно искажены позднейшим монашеством, но представляют наиболее интересный отдел и, видимо, имели влияние на западное искусство: нельзя не назвать остроумною мысль изобразить работающих в винограднике в виде ветхозаветных и новозаветных деятелей веры или представить злых рабов в виде пирующих и веселящихся мирян и клириков, над которыми носится смерть с косою, напоминая картины пизанского Кампо-Санто. Напротив того, буквенное изображение притчи дало в этом же подлиннике нелепые фигуры человека с сучком в глазу и фарисея с бревном у глаза.

Замечательная рукопись Евангелия иллюстрированного, нам известная, принадлежит Амврозианской библиотеке в Милане и относится к XIV веку. Многочисленные (почти на каждой странице) инициалы в т. наз. романском стиле, из причудливых звериных и растительных сплетений, изображают различные иконописные и реальные сюжеты: человек лезет по дереву с топором, больной несет одр, женщина с кувшином на плече (самаритянка), женщины с чертом за плечами, аллегорическая фигура с якорем, крестом и пр., царь со скипетром, олицетворение земли с растением, даже нагая беременная женщина. Евангелисты пишут слушая Св. Духа, который представлен в виде голубя у их правого уха;[2] фигуры евангелистов ничем, кроме цвета одежды, не разнятся друг от друга, и худобою, старчеством, уродливою схемою драпировки указывают на позднее время. В сценах заметны неудачные попытки толкования сюжетов и слишком ревностного выражения благочестия рисовальщика: в Тай-

[1] Напр., притча о работавших в винограднике применена к пророкам и апостолам, т. е. ветхозаветным и новозаветным делателям.

[2] Копия для изображения чернокнижников в упомянутом собрании рисунков «Hortus deliciarum».

ной вечере ангел, слетев с неба, приносит блюдо рыбы (быть может, воспоминание о символическом значении рыбы). В Успении Божьей Матери ангел, стоящий у одра, в пестром балахоне и красных сапогах, гонит мечом демона, имеющего вполне человеческий облик; позади одра Христос держит маленькую душу усопшей, а вверху ангел уносит ее в рай. По иным костюмам воинов, напоминающим норманские, можно было бы производить рукопись из южной Италии.

За неимением рукописей греческих,[1] следует обратить внимание на уцелевшие копии их миниатюр в двух кодексах Евангелия на коптском и армянском языках, принадлежащих Парижской библиотеке. Первый из них, за № 13 Copt., содержащий в себе полное коптское Евангелие, писанное в 1173 г. рукою Михаила, епископа Дамиаты, в лист, по своей технике гораздо дальше от византийского искусства, чем вторая рукопись, армянская, исполненная в известном типе византийских рукописей XI–XII веков и находящаяся в той же библиотеке, по новому каталогу восточных рукописей за №10a [Arm. 21], в 16-ю долю; отнесена в каталоге к XV в. Не будучи в состоянии судить об этом хронологическом определении, хотя оно не основано на точной дате, мы находим, что по миниатюрам рукопись не может быть позднее XII в. В ней сохранены еще все свойства техники этого времени: господство розовой и голубой краски, изящный вкус виньеток, характерные формы листьев стреловидных и сердцеобразных, инициалы из перегибающихся птиц со змеиными оконечностями[2] и даже из окрыленного быка, как будто срисованного с ниневийских колоссов. Сокращенные схемы евангельских сюжетов на полях, в ми-

---

[1] Последняя нам известная (лишь по заметке в Отчете Общества при Археологическом музее в Киеве) рукопись Евангелия – на пергамене, из Никомидии, XII-XIII века, приобретена для музея в 1880 г.

[2] Совершенно те же формы встречаем в инициалах меровингских: см., напр., снимки в изд. *Lacroix P., Seré F.* Le moyen âge et la Renaissance. T. II. Paris, 1849. Manuscrits. Pl. 2. Также ср. с рукописью лат. Августина № 2110 [Lat. 12168] VII в., Истории Григория Турского, Библии лиможской ныне в Парижской библиотеке, X века; все в известном драгоценном фолианте графа Бастара: *de Bastard d'Estang A.* Peintures et ornements des manuscrits classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le quatrième siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du seizième. T. I. Paris, 1832.

ниатюрном жанре, представляют всю грубость копии.[1]

Напротив того, рукопись коптская видимо блюдет оригинальный, хотя скудный характер, свойственный коптским рукописям: пестро украшенная виньетками, заставками, знаками препинания в виде сердца, треугольника, розетки и пр., она всюду вносит свое плетение,[2] тогда как мы не видим его ни в грузинской, ни в армянской рукописи – на родине этого орнамента. Следовательно, если эти последние писаны где-либо в Византии, напр., на Афоне, коптский кодекс писан дома. С этим согласна и вся перемена в византийском (все надписи – греческие) оригинале: дико порывистый, страстный тон, которым проникнуты все сцены; водяные краски, слегка покрывающие поверхность; старческие фигуры и множество мелких черт восточного типа и характера, как, напр., толстые губы, черные как смоль волосы, владыки или цари, сидящие на корточках, чалма Иродиады, татарские шапки волхвов и пр. При композициях неудержимо страстного, бешеного характера, – любовь к сценам жестокости и уродству. Темный фон иллюстраций и простота красок сообщают также миниатюрам аскетический оттенок. В Крещении ангелы летят сверху. В Бегстве в Египет изображены идолы в виде черных дьяволов с золотыми рогами, летящие вниз головою, пальма, преклонившаяся для того, чтобы странники насытились ее плодов и пр.[3] При сценах исцеления непременно присутствующая толпа с дико протянутыми руками и перегнутыми уродливо головами выражает изумление. Ученики в сценах проповеди, поучения представлены разом устремившимися к Христу. Как ни грубы эти рисунки, все же видим здесь но-

---

[1] Недавно случилось нам видеть снимки из различных рукописей, преимущественно Евангелий, принадлежащих Эчмиадзинскому м-рю в Армении. В общем они представляют усвоение того же микроскопического жанра, но в деталях есть и особенности местного характера, напр. типы, форма архитектуры и т. д.

[2] Вся эта орнаментика плетенных крестов, рамок и пр. тождественна с сирийскими Евангелиями той же Парижской библиотеки 1191 и 1195 г. за № 40 и 41, с изображением одного евангелиста.

[3] Чудесную историю этой пальмы по апокрифам см. в ст. *Альбов М., свящ.* Об апокрифических евангелиях // Христианское чтение. 1872. № 6. С. 320; *Thilo J. C.* Codex apocryphus Novi Testamenti. T. I. Lipsiae, 1832. P. 396-397.

вые мотивы, плод горячей веры монаха-писца. Фантасмагорические мечтания его изображают, напр., дьявола около повесившегося Иуды: туловище из двух голов слона с клыками, ноги обвиты змеями и обезьянья морда. В то же время большая миниатюра сцены в Кане служит как бы воспоминанием индо-персидских образцов: пирующие сидят толпами, держат в руках букеты, на столах же – вазы с плодами, восточные флаконы с цветами и пр.

Всем известно, как многочисленны греческие рукописи Евангелия с изображениями четырех евангелистов и их последующие копии в рукописях русских, сербо-болгарских, чешских, латинских и восточных. Этот обычай изображать евангелистов относится к древнейшей эпохе (VI–VII векам), и его распространение зависело столько же от каллиграфического копирования их фигур, возможного для всякого переписчика, сколько и от известных богослужебных надобностей. Множество евангельских кодексов, идущих непрерывно с IX в. по конец Византийской империи, также имеет свое значение в истории, хотя, несомненно, самый духовный интерес их изображений очень умален этим жалким копированием. В самом деле, лишь немногие и наиболее замечательные рукописи X века представляют некоторое оживление мысли в фигурах евангелистов; так, напр., один ряд рукописей изображает их стоящими или даже идущими. Лучший из этих кодексов, несомненно, Парижский греч. № 70, в 16-ю долю, 964 года,[1] которого миниатюрные изображения так поразительны своею отделкою, что приводят в отчаяние копиистов. Миниатюрист сумел передать здесь в тонкой моделировке то, что доступно лишь масляной живописи: необыкновенное богатство теней, выражение в лицах, загар физиономий и складки, облегающие тело. Матфей и Иоанн читают раскрытую книгу как бы на ходу; Марк, лицом к зрителю, с вдохновенным выражением еще собирается открыть ее. 756-й кодекс Ватиканской библиотеки (неизвестный Даженкуру) представляет евангелистов в безусловно тождественном

---

[1] Монфокон знает [эту] рукопись за № 3424 Bibliothecae Regiae: *Montfaucon B.* Palaeographia Graeca. Paris, 1708. P. 44. В конце ркп. имеется запись «ἐγράφθη Νικηφόρου βασιλεύοντος ἰνδ. Ζ», и индикт 7 соответствует 964 году.

рисунке и Христа благословляющего, которому евангелисты как бы читают свое повествование, – но как далеко ниже самый рисунок! К этому же типу примыкает рукопись афонская (Иверского м-ря) в собрании фотографических снимков Севастьянова, относимая к XI веку (вероятно, IX),[1] в которой стоящие евангелисты – с замечательною энергиею в лицах, но работа гораздо хуже парижской. Подобная же рукопись за № 51, в которой евангелисты указывают на текст, должна принадлежать уже XI веку, как и венский кодекс № 240.

Обыкновенная же манера изображения представляет евангелистов сидящими за аналоем, на котором положен развернутый свиток или позднее – книга. Сзади евангелиста – передняя часть здания, или же портик, или даже горный ландшафт; позднее – сложная фантастическая масса различных зданий, башен, ворот и пр., долженствующая изображать Иерусалим. Привычная поза всех евангелистов представляет их в глубокой задумчивости, перед свитком или книгою, которую они иногда листают или читают. Но Лука, как написавший самое большое Евангелие, всегда изображается пишущим быстро, а Иоанн среди гор и пещеры, в пророческом экстазе слушая откровение, диктует своему ученику Прохору (манера, перенесенная на евангелиста из истории сочинения Апокалипсиса). Или же все евангелисты одинаково пишут, без различения их отдельных характеров.

В этом многочисленном ряду кодексов опять-таки первенство принадлежит Парижскому кодексу Национальной библ., в 12-ю долю, за № 64, относимому к X веку.[2] Богатая орнаментика миниатюрного жанра в канонах рисует нам лучшие в поздневизантийском искусстве изображения птиц и животных; мы видим среди роскошной зелени грифонов (эмблему храбрости), пасущихся коней, верблюда с погонщиком, слона, араба с конем, пастуха играющего на свирели и

---

[1] Рис.: Христианские древности / Ред. В. А. Прохоров. 3. 1864. Табл. 2-5.

[2] Но основание этому Лабарт видит в том, что л. 11 изображает Богородицу и, по сторонам Ее, старого и молодого императора; по его мнению, они – Константин Порфирородный и Роман Лакапен, тогда как это просто Давид и Соломон: *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 53-54.

прочие натуральные сцены. Изображения евангелистов среди богатой и разнообразной обстановки отличаются живою энергиею жестов: Матфей, подняв палец, задумался; Марк считает по пальцам; Иоанн, согнувшись, как подобает глубокой старости, размышляет. В тексте имеется также несколько мелких миниатюр: к Матфею – родословие Христа в фигурах патриархов и пр.; к Марку – Крещение, к Луке – история Захарии, к Иоанну – образ Саваофа и Христа во славе. Но манускрипт этот высоко замечателен жанром своих 10-ти заставок, [помещенных] в конце [книги], которые кроме обычных растительных форм дают обильные представления из мира животных в той условной орнаментальной форме, которую принято называть стилем романским или звериным романской эпохи. Таковы плетения из клубящихся змей, геральдические львы, вставшие на задние лапы, далее львы, обвитые и душимые змеями и пр.

К IX (вернее X) веку отнесено Евангелие Британского музея Arundel 547 [с образами евангелистов] помертвелого типа [и] с любопытными инициалами («Т» в виде урода на одной ноге). К X веку относят и другое Евангелие Парижской библиотеки, Coislin 20, в четверть, которое в своей орнаментике заставок и канонов еще вспоминает формы мозаических рисунков, но превращает уже всякую архитектурную форму в растительную и в этой игре формами теряет истинное изящество. Изображения евангелистов в золотом поле отличаются мрачным византинизмом, и Марк уже с проседью. Заметим в скобках, что греческие рукописи Востока подчиняются все-таки его манере: так, рукопись Ватиканской библиотеки за № 354, в лист, 949 г., иллюминована в канонах желтою и кирпично-красною краскою.

К XI веку должны относиться рукопись Евангелия в Венской библиотеке 50 Cim. 4 [Неаполь, Gr. 3*], замечательная описанною нами шраффировкою острым инструментом по золоту (техника сиенской школы), и Евангелие Парижской библ. Coislin 21, с прелестнейшими рисунками различных птиц по сторонам фонтанов, размещенных по углам заставок и портикам канонов; изображения самих евангелистов, помещенные под собранной занавесью, копируют древний образец: Матфей и Иоанн сидят задумавшись и держат в ру-

ках тростник и хартию; аналои уже имеют обычную ножку в виде дельфина. Напротив того, рукопись той же библиотеки Парижской за № 71 представляет нам орнаментику уже в сухом узаконенном типе, в котором крестообразные разводы ветвей оканчиваются схематическими синими листьями с зелеными бликами и условными трехлепестковыми цветками или розеткою. Изображения евангелистов отличаются изможденным типом в худых, вырезавшихся чертах, глубоких и воспаленных глазах, лихорадочном румянце на впалых щеках. Особенно мрачен вид Иоанна, среди скал Патмоса повествующего Прохору.

Тонкие миниатюры Евангелия Марцианы № 541, в 18-ю долю листа, XI в., исполнены в той зализанной моделировке, которая, хлопоча особенно о тенях [и] оживках, изображает тело темно-коричневым, с красноватыми старческими жилками на лице и непременною сединою в черных волосах; фигура Луки замечательна даже естественностью складок и натуральностью форм. Одно из Евангелий Лаврентианской библ., in 4°, Plut. VI, 18, отнесенное у Бандини даже к X веку, хотя оно носит все признаки XI века, также представляет отличные рисунки евангелистов, барельефы, занавесы и другие традиционные формы Македонских рукописей; в небе видны Десница или Христос по грудь.

Затем встречаем многочисленный разряд лицевых Евангелий XI века, исполненных вполне удовлетворительно с технической точки зрения, но лишенных всякого художественного движения; блестящая орнаментика не соответствует одеревенелым формам фигур. Лучшим образцом могут служить два интересные кодекса Синодальной библиотеки в Москве, №№ 518 и 519, in 4°, с прелестными украшениями канонов, но жалким схематическим рисунком евангелистов. Однако же, замечательным образом, в обоих кодексах-дру́жках представлены над евангелистами их эмблемы – перевод, специально принадлежащий западному искусству и до позднейших времен не встречающийся в византийском. Может быть, по причине простого незнания или же особых соображений эти эмблемы распределены также не совсем обычно: над Матфеем *лев* держит свиток с его моно-

граммою, над Марком же *бык*,[1] в 519-м кодексе к Луке *ангел*. Подобные рукописи в Британской публ. библиотеке. В греческой рукописи в лист Harley 5785 выходная заставка изображает четырех апокалипсических животных; фигуры евангелистов страдают кирпичным телом, бледностью красок, вялостью беспомощного рисунка. Другая рукопись, Harley 1810, в которой растительная орнаментика заменяется уже геометрическими формами, предлагает украшения канонов уже в заставках к евангелистам, но нельзя думать, чтобы в этом заключалась особая мысль. Несколько миниатюр при каждом Евангелии представляют казенные рисунки главнейших праздников; но, напр., в Сошествии Св. Духа вместо дверей дома и народа или аллегорической фигуры царя-мира изображены врата темницы и около них – два воина с копьями: забавное смешение истинного смысла. Замечательный кодекс греч. Евангелия XI в. в Лаврентианской библ. № 163 [Pal. 244] (посвященный в царствование Андроника Комнена в Трапезунте церкви Марии Златоглавой) с прекрасными фигурами, замечательными по тонкости изображений (старческие налитые кровью лица) и интересною миниатюрою Христа, учащего ребенком в храме.

Евангелие пармской Нац. библиотеки, в четверть, (замечательный образец миниатюрного жанра, но уже с признаками падения в длинноте фигур и зеленых одеждах) также содержит изображения праздников.[2] После маленького изображения Евсевия и Карпиана выходная миниатюра изображает Славу Господню: Христос, восседящий на радуге, окружен херувимами с ликами (львиным, тельчьим и пр.) и эмблемами евангелистов, держащими Евангелия, а по углам самими четырьмя евангелистами; далее – Давид и Исаия, Петр и Павел, Иоанн Богослов и император Константин. Вторая миниатюра рисует нам Рождество и Воздвижение Креста с Константи-

---

[1] Об этих переменах см. Афанасия «Synopsis Scripturae»: Athanasii opera omnia quae extant. T. II. Parisii, 1698. P. 155 [PG 28:432]; *Didron A. N.* Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845. P. 308.

[2] Как образец византийского искусства описана у Розини: *Rosini G.* Storia della pittura italiana esposta coi monumenti. T. I. Pisa, 1839. P. 67, 93 n. 2.

ном и Еленою. К каждому Евангелию, в заставке – главное его событие: к Матфею – путешествие в Назарет; к Марку – Креститель, крестящий народ в купели; к Луке – рождение Предтечи (поздравители с дарами, Захария пишет на таблетке); к Иоанну – Сошествие во ад. Три листа многоличных миниатюр изображают Чудо в Кане (Христос уже возлежит здесь с Петром), спасение Петра (по тексту, он раздет и в одном препоясании), Умовение ног и Снятие с креста (полны тех художественных мотивов, которыми воспользовался Дуччо).

Замечательная рукопись Ватиканской библ. Urbin. 2, написанная в 1128 г., с посвятительными стихами в честь Иоанна (а не Алексея) Комнена «филометора», «порфирородного автократора земли авзонов», предлагает подобную же иллюстрацию, но со внесением уже новых элементов и форм декоративного направления искусства при Комненах. Так, в выходной миниатюре Христос, окруженный Милосердием и Правосудием – заступницами за императора, венчает Иоанна Комнена и Алексея († 1118), стоящих с лабарумами и на подушках. Те же праздники Господние к Евангелиям: в Крещении виден народ и Этимасия вверху; сцена Рождества Предтечи обставлена сложно и пышно. Натурализм проявился в мертвенных лицах Комненов с длинными загнутыми носами, высоко поднятыми бровями и тонко прорезанными сухими губами фанатического восточного типа. Другое Евангелие той же библиотеки, за № Palat. 189, в 32-ю долю листа, очень близко по изображению праздников к урбинскому кодексу. Шесть праздников в большом размере содержит в себе афонское Евангелие за № 57 [Ивер 1] в фотографической коллекции Севастьянова.

Через весь XII век проходит этот тип лицевого Евангелия и чем далее, тем более теряется жизнь и красота в его изображениях. В Ватиканской библиотеке несколько рукописей. № 1158 (ркп. папы Иннокентия III), блестящая золотом и красками, по тонкости оживок напоминает немецких мастеров XIV стол.; все евангелисты, даже Марк, седы. В № 1522 фигуры отличаются длинными бородами. Много кодексов в Британском музее. Burney 19, в четверть: при хорошей технике – резкость и черствость фигур, красно-коричневое

тело, лицо изрытое морщинами и худоба тела. Мало-помалу и сама техника слабеет: фигуры становятся уродливы, белые блики, подобно мылу, покрывают одежду; мучительно мелкая штриховка в одном направлении, насупленное выражение, монашеская обстановка; золото становится красноватым, краски мутны и грязны, моделировка ограничивается наложением оливковых теней; голубую краску начинает сменять зеленая. Таковы рукописи Британского музея за №№ Add. 4949, 26103, 22740 и Burney 20 (1285 г.); в Лаврентианской библ. – Plut. VI, 7 и Plut. VI, 14 (последний с особенно уродливою драпировкою: закругленных зигзагами и защипанных складок). В Библиотеке Общины (Biblioteca Comunale) в Сиене – Евангелие XII в. (известное переплетом с отличными византийскими финифтяными изображениями на золотых цатах), замечательное тем, что заглавные буквы приняты как орнамент на зданиях, фонтане и представляют разнообразные фигурные формы: руки, вазы и пр. В Падуе в соборной ризнице хранится Евангелие греческого священника Исидора от 1170 г., со звериными буквами, уродливыми ломаными фигурами и дурными белесоватыми красками. На Афоне: рукописи под номерами 2, 25, 31 и др. В Имп. Публичной библиотеке: № 67 (принадлежащее к XI в.) с изображением креста и двух агнцев по его сторонам;[1] № 98, XIII в., отличается уже значительным упадком всей техники рисунка; № 105 (в типе Нового Завета Палермской библ.) с иллюстрациею канонов и со многими миниатюрами; № 101, XII–XIII в., с Афона, из м-ря Св. Афанасия, режущее глаза дисгармониею бликов и теней, и № 72 (1062 г.), отличающийся оливковым телом и деревянностью складок. Евангелие за № 53, на пурпуровом пергамене, хотя относится к IX в., но с позднейшими, на белом пергамене, изображениями (XI–XII в.) трех евангелистов: Матфея, Марка и Иоанна.

В XIII стол. это падение техники усиливается настолько, что

---

[1] Писано каким-то *Феофаном*, которому принадлежит также рукопись 1006 г. Толкований И. Златоуста на Евангелие от Матфея в московской Синодальной библиотека за № 75. См. *Амфилохий, архим.* О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях Императорской Публичной библиотеки, одной рукописи 1072 года библиотеки Московского университета и одной из библиотеки г. Норова, хранящейся в Московском публичном музее. М., 1870. С. 7.

забывается самая гамма византийских красок и вместо голубой, розовой и светло-зеленой, а также пурпурной, являются темно-зеленая, алая или кирпично-красная; в деталях – грубая пестрота; все одежды и даже утварь усыпаются жемчугом. Эмблемы евангелистов, перешедшие в византийскую иконографию (или возобновленные в ней) от соприкосновения с западным искусством, становятся обычным дополнением сцены.[1] Напр., в парижском кодексе № 51 налой Иоанна утвержден на орле, в № 95 той же библиотеки орел несет ему Евангелие с небес; в первой рукописи также изображен Св. Дух, глаголющий Марку в виде голубя у его уха. В то время как Евангелие 1263 года за № 117 той же библиотеки еще сохраняет, по крайней мере, раскраску прежнего времени, рукописи Евангелий XIII в. в Ватиканской библиотеке №№ 1155 и 1159 имеют уже краски мутные, контуры толстые, наведенные черною краскою и не скрытые, фон или желтый, или темно-зеленый; задумавшийся Матфей крутит свой ус.

Этого последнего разряда лицевых Евангелий особенно много в Италии, притом южной (библиотеки Монтекассинского монастыря, других василианских монастырей, Мессины, Палермо, Капуи и пр.), где они остались как памятники тесных связей страны с Византиею. Из этих кодексов, однако, рассеянных по монастырям и церквам, немногие доступны иностранным исследователям, но и немногие заслуживают внимания, так как повторяют в слабой манере одни и те же мотивы. Несколько находится в Риме: в библиотеке Барберини (между другими №№ 184 [461] и IV.31 [449] – кодекс, который, относясь к 1153 году, служит образчиком падения пестротою красок, коричневыми тонами тела и невозможными складками), Валличеллианской (два кодекса, получше F.17), Киджи (Chigi). В Национальном музее Палермо сохраняется греческий кодекс Нового Завета XII века мелкого письма, со многими миниатюрами, по преданию принадлежавший Констанции, матери имп. Фридриха II, которая, как мать

[1] В указе 1722 г.: «Также не приличествует и вместо евангелистов изображать образовательная их животная, как и вместо Христа Спасителя не повелеваем изображать агнца, о чем в правиле 82-м Шестого вселенского собора» и пр.

этого «антихриста», по гвельфскому преданию, родила его монахинею; кроме иллюстраций Евангелия подобные же и к Посланиям; перед Деяниями – Лука на троне, пишущий, и слуга ожидающий, чтобы отнести рукопись Феофилу. Как этот кодекс кроме Нового Завета содержит в себе и Псалмы (см. выше), так и рукопись Синодальной библиотеки за № 382/407, в 12-ю долю, содержит в себе сходную иллюстрацию: к изображениям евангелистов прибавлены их эмблемы окрыленные, в медальонах; к Посланиям – ап. Иаков (пишущий, в любопытном типе еврея), ап. Петр (на большом престоле, лицом к зрителю) и др. Все это – в сравнительно хорошем исполнении, а фигуры к Псалмам не лишены и художественности (Аввакум).

Апостол Московского университета, хорошего мелкого письма, имеет фигуры апостолов пишущих Послания (по образцу евангелистов) и «Рай» в виде сада, в котором сидит Богородица умиленная на престоле и сбоку ее – воскресший с крестом в правой руке Добрый разбойник.[1] Фигура императора Михаила Дуки на троне указывает на эпоху написания. Замечательные отрывки Деяний и Посланий, быть может, даже XI в., сохранены в виде вставочных выходных листов в латинском Евангелии Британского музея за № Harley 7551 [Париж, BNF Gr. 224], с монументальными рисунками Павла (мрачного типа) и истолкователя Иоанна.

Наконец, эта иллюстрация лицевых Евангелий перешла на другие богослужебные и духовные книги, напр., Пророчества и сочинения отцов Церкви. Между первыми известны три рукописи Пророчеств с миниатюрами: лучшая из них, в Лаврентианской Флор. библиотеке, XI в., содержит в себе толкования (catena) на пророков Исаию, Иеремию и пр. Plut. V, 9 есть одна из прекраснейших лицевых рукописей, но сохранила только одну миниатюру: среди золотого поля Иеремия указывает на Христа в голубом круге неба. Монументальная фигура пророка, стоящего перед зрителем, лицом же

[1] Издан архим. Амфилохием: *Амфилохий, архим.* О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях Императорской Публичной библиотеки, одной рукописи 1072 года библиотеки Московского университета и одной из библиотеки г. Норова, хранящейся в Московском публичном музее. М., 1870.

обернувшись к Христу, – замечательное создание византийского искусства: движение головы и плеч изменило и оживило позу и драпировку; суровые, худые черты лица пророка, глубокие морщины, сухой овал и волнистые волосы с проседью возведены в художественный тип. Но всего выше моделировка, которая тонкостью и разнообразием переходов в красках и тенях дает положительные признаки светотени.

Далеко слабее рукопись Пророчеств Исаии Ватиканской библиотеки за № 755, в лист, о которой мы уже говорили, IX или, вернее, X в., с тремя миниатюрами, из которых одна изображает пророка, изрекающего веления Духа, которого Десница видна в небе (кругом медальоны с изображениями свв. Кирилла, Феодорита и др.), вторая – бдение Исаии ночью, а третья – мученическую его кончину от пилы. Эти ранние рукописи послужили образцами для позднейших, из которых мы владеем характерною копиею в библиотеке Киджи в Риме: Толкования на Пророков XII или даже XIII в., в лист.[1] Большая рукопись в 500 л., за № 54 в отд. R.VIII, изображает нам пророков в монументальных же фигурах (28 см), лицом к зрителю и благословляющих. Типы содержат в себе еще хорошие мотивы: Иоиль [и] Амос еще молоды, хотя с бородкою; напротив, Иона сед и плешив; Аввакум молодой, тоже Софония; Аггей уже сурово серьезен, а Исаия в типе Иоанна Крестителя. Техника пала совсем: контуры грубы и толсты, краски мутно-грязны и гиматии – или олива, или охра.

Наконец, та же монументальная иллюстрация Евангелий в XIII и XIV вв. была перенесена и на духовные сочинения отцов Церкви. Из них слова Иоанна Златоуста, как пользовавшиеся в эту эпоху особенным почитанием,[2] представляются нам в четырех кодексах, из которых один в парижской библиотеке, Coislin 79, в лист, писанный для имп. Никифора Вотаниата в 1080 г., – древнейший и украшен более остальных. Четыре большие парадные миниатюры – прекрасной ра-

[1] В оглавлении назван владелец рукописи – Иоанн Матфей Гиберт, еп. Вероны.

[2] Перенесение при Константине Порфирородном его мощей: см. *Rambaud A. N.* L'empire grec au X^{e} siècle. Paris, 1870. P. 113.

боты, но со всеми поздними чертами неправильного рисунка, с тяжелыми расшитыми одеждами, надетыми на фигурах как колокол, так что сидящая фигура, если она должна быть изображена лицом к зрителю (а не в профиль, как евангелисты), кажется стоящею с согнутыми коленами. Везде жемчуг, везде пестрый орнамент и арабески, пожалуй, действительно приближающиеся к восточным образцам. Миниатюры изображают самого императора на троне в клетчатом таларе и хламиде, с золотым лороном или таблионом. По сторонам его Правосудие и Истина одеты в хитоны с короткими рукавами; их ангельские типы не содержат ничего чисто античного. Ниже – вельможи и воины;[1] между ними думают видеть (в юной безбородой фигуре) евнуха-протовестиария, одетого в левколеон – шелковую одежду с вышитыми изображениями львов по белому фону. Далее император принимает книгу от Златоуста, а справа архангел Михаил в иконописном одеянии императоров и красных башмаках. Следуют император и монах Савва за налоем, и наконец – Христос, венчающий императора и императрицу Марию. Лабарт справедливо хвалит в этих миниатюрах исполнение (теплый тон их красок и рельеф рисунка), но мы позволим себе отступить от его мнения о портретности изображений: после портрета Василия Македонянина в Венецианской Псалтыри мы ничего не знаем в византийской живописи, что давало бы нам положительно индивидуальные черты. Мы присутствуем при истории падения рисунка и имеем дело с искажением самого византийского типа: это доказывают нам чрезмерно длинные носы, правильные дуги бровей, стиснутые губы, однообразие черт лица у фигур и самого их сложения (овал лица императрицы безукоризненно правилен). Перед нами *иконные лики*, правда, лучшего византийского письма. Орнаментика блестит красками, но представляет монстрозные формы, которые приближались

[1] См. подробное описание в соч. *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. III. Paris, 1865. P. 69-71; *Montfaucon B.* Bibliotheca Coisliniana. Parisiis, 1715. P. 135 (о изображенных здесь чинах); *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 227.

бы к арабескам, если бы не были так пестры и неприятно крупны.[1]

Другая рукопись 45 гомилий Златоуста (на Ев. Матфея), XI в., в той же библиотеке, Coislin 66, кроме множества (45) разнообразных заставок из растительных орнаментов по золоту изображает самого Златоуста в том сухом и вместе страстном типе изможденного низкорослого человека, с маленькими проницательными глазами, большим лбом и редкою бородкой, который, начиная с византийских мозаик (Палатинская капелла в Палермо) и мелких изображений в эмалях, миниатюрах и пр., так же точно описан в подлиннике Эльпия (Ульпия) Ромея XII века.[2] Такая же миниатюра в списке XII века в Марциане (Cl. II, 27) перед 25-ю гомилиею, но костюм представляет голубую ризу с кружками и крестчатый паллий, и в рукописи Синодальной библиотеки за № 41, XII или XIII в., где изображены также Христос во славе и евангелисты.

Заметим, наконец, что к этому же отделу подносных и парадных, но убогих по содержанию иллюстраций относятся и пресловутые миниатюры, украшающие оба кодекса «Догматической паноплии» (сочинения Евфимия Загабена, написанного по повелению Алексея Комнена): Ватиканской (№ 666) и Синодальной (№ 387) библиотек. Эти миниатюры, изображающие шествие святителей на защиту православия и самого Алексея перед Христом, тождественны в обеих рукописях и не прибавляют ничего к нашим сведениям о художествах в эпоху Комненов.

Вне религиозной живописи духовных книг существовали в эту эпоху также в Византии и миниатюры в сочинениях научных или учебных: из них рукопись «Хирургии» т. наз. Гиппократа, XI в., в Лаврентианской библиотеке (Plut. LXXIV, 7) особенно богата крупными миниатюрами, в которых для нас интересны разве только фигурные

---

[1] Растительные волюты усыпаются жемчугом. Трон, покрытый киворием; смешанная, фантастическая архитектура.

[2] См. текст и перевод: *Порфирий Успенский, архим.* Сказание о внешнем виде святых мужей и жен, и о возрасте их // Труды Киевской духовной академии. 1867. Т. 1. С. 3-47 [*Winkelmann F.* Über die körperlichen Merkmale der gottbeseelten Väter // Festtag und Alltag in Byzanz / Edd. G. Prinzing, D. Simon. München, 1990. S. 107-127, 202-203].

арки портиков да уродование человеческого тела живописцем. Большая рукопись Парижской библиотеки сочинений Гиппократа за № 2144 относится к 1345 году; в ней две миниатюры представляют, одна – Гиппократа сидящего с тростником за книгою, другая – дука Апокавка на креслах, а за ним мальчика с книгою. По сторонам написаны панегирики Гиппократу и Апокавку.[1]

VI.

Анализ памятников византийского искусства в период его вторичного процветания достаточно показал нам, что это процветание было кратковременно, обязано своим существованием исключительно общему государственному процветанию Византии и поэтому, как явление внешнее, не поддержанное в своем развитии причинами внутренними, не могло пустить глубоко корней. Художество, вызванное к жизни политическими обстоятельствами, не было способно к самостоятельности и не успело этого достигнуть, как уже перемена этих обстоятельств повлекла его к падению. Цивилизация, веками стянутая к великому городу, падала вместе с ним и не находила себе приюта в истощенных, впавших в дикость провинциях. Искусство, служившее непосредственно Церкви или даже бывшее одною из мелких функций ее, вместе с потрясением ее внешнего положения беднело и мельчало как в задачах своих, так и производствах, и теряло разом прежний блеск, который становился немыслим в период бедствий.

Эти и им подобные удары, наносимые византийской культуре и ее искусству, начались уже с неурядиц XII века и превратились в истинные бедствия со времени завоевания Византии крестоносцами (1204–1261). Пожары, разграбления, поборы разорили Империю. Орды варваров грабили город, монастыри, дворцы и даже Св. Софию, а феодальные властители вытягивали последние соки в народе: от 14 городов Кипра скоро осталось только четыре, и то в виде деревень. Церкви и дворцы Генуи и Венеции украсились материалами и пли-

[1] Эти стихи изданы в PG 148:783-786 к соч. Никифора Григоры.

тами, проданными генуэзцам от новых владельцев дворцов Византии, как описывает летописец. Среди неурядиц и бед дух народный одичал, и та образованность, которою кичились греки против варваров Европы, умалилась, не поведши, однако, к уменьшению женоподобной изнеженности, расточительности, подкупности и продажности злого и развращенного общества, – всего того зла, которое скопилось в нем и дало ему прозвище в устах своего же патриота «народа, потерявшего смысл».[1] Этот народ, воспитанный на античных преданиях и формах, столь способный к политической жизни, поклонник красоты, потомок и наследник римлян, именем которых он дорожил, жил идеею тесной связи с культурою древнего мира и, понятно, терял свою идею, когда его отрывали от почвы, когда столицу греческой Империи переносили из Константинополя в Никею и Трапезунт.

Империя, восстановленная в Цареграде Михаилом Палеологом, в новом устройстве своем уже не вполне сохранила свой прежний античный характер,[2] а поколение людей, встречавших эту империю, отрезано было от прежней полувековым хозяйничаньем генуэзских, венецианских, фламандских, французских и иных феодальных авантюристов, разорвавших Империю на мелкие куски. Падение столицы, говорит Финлей, вносило тревогу во все провинции, так как национальное существование было тесно связано с центральным правительством, а новое чужое правление представлялось безначалием тем более безнадежным, что вымерший гражданский дух нации не позволял надеяться на общественную инициативу, а муниципальные учреждения в провинциях настолько утратили политическую жизнь, что подчинялись всякому захвату центральной власти, как прежде дворцовым переворотам.[3]

---

[1] См. характеристику византийского общества по Никите Акоминату в соч. *Успенский Ф. И.* Византийский писатель Никита Акоминат из Хон. СПб., 1874. С. 43-103.

[2] *Медовиков П. Е.* Латинские императоры в Константинополе. М., 1849. С. vii и др.; *Labarte J.* Histoire des arts industriels. T. I. Paris, 1864. P. 90-96.

[3] *Finlay G.* History of the Byzantine and Greek Empires from DCCXVI to MLVII. Edinburgh and London, 1854. P. 349.

Тем менее, понятно, желало это общество каких-либо новых, хоть бы и настоятельно необходимых перемен в своем положении, когда внешнее устройство империи было восстановлено и история ее, казалось, приняла вновь свой монотонный тип, чтобы удерживать его в течение двух столетий. Но в то же время этот тип далеко отошел от своего древнего образца еще в эпоху Македонской династии. Мудрые начала распределения властей в Римской империи более не имели места. Произвол исполнительной власти давно ограничил тот круг, из которого выходили люди администрации, и лишил ее силы интеллекта, науки и опыта. Господство привилегий, политическое невежество, обеднение идей, упадок промышленности и застой в народной жизни отвечали дикому бесправию в управлении. Народ не искал уже в центральной власти удовлетворения своих нужд, и провинции только внешним образом держались империи.

Соединение влияния власти церковной с политической было всегда самым болезненным пунктом, подымавшим бесконечную и бесплодную тревогу. Эта сфера теперь притянула к себе все дурные страсти, и в эпоху деспотической, разнузданной династии Палеологов церковь стала средоточием политической оппозиции. Когда исчез[ли] литературный вкус [и] политическая жизнь, умерли также патриотическое чувство и гражданская свобода. Жизнь и мысль общества ушли в церковные дела, ту арену, где общественное недовольство должно было проявляться или в форме православного абсолютизма, или же в ересях и расколах. Церковная обрядность и догматика стали, к сожалению, исключительною областью выражения народной воли и недовольства. Достаточно проследить историю патриарха Афанасия и борьбы приверженцев Иосифа и Арсения.

В конце существования Империи мы слышим о небывалых ее унижениях храбрыми дружинами, на свободе хозяйничавшими в северных частях, какова, напр., Великая дружина каталан, о девятикратном посещении столицы чумою в течение 100 лет, хладнокровных и безнаказанных злодействах самих императоров, и явно присутствуем при умирании больного политического организма.

Этот краткий очерк внутреннего состояния Византии в эпоху

ее разложения с 1204 по 1453 год сам по себе дает указания того, чего можно ожидать от художественной жизни Империи. Искусство, предоставленное теперь самому себе, после того как оно обильно эксплуатировалось в своих задачах и формах в XI и XII вв. внешнею властью, по тому самому падало безвозвратно. В этом организме, видимо, лишенном жизни уже издавна, не было собственного питания, и его существование обусловливалось внешними мерами. Поэтому, в собственном смысле, в эту эпоху искусство уже не существует, его историческая роль сыграна и переходит в руки других более живых сил Запада. Как самая история политическая и бытовая представляет за это время поразительную летопись бедствий, бесправия и развращенности, так и история искусства считает только те ступени глубочайшего падения, которыми приближалось оно к последнему своему разложению. Ибо не насильственное прекращение политической жизни привело с собою это разложение, но порочность самого организма. В самом деле, трудно найти, кроме разве первобытных изделий дикарей, более грубости, варварского уродства форм, как в византийском искусстве последнего периода Империи, и эта грубость наступала после векового обладания самым утонченным изяществом. Детская мазня удовлетворяла теперь любителя живописи и наполняла таким множеством иллюстраций известные рукописи, какого не находим в течение всей истории миниатюры. Специально монашеское направление, задачи внешнего аскетически-обрядного характера, грубый мистицизм, проявляющийся в бессильном недовольстве жизнью и отречении от нее и связанный с ходячими принципами восточного фатализма, суеверное воображение, настроенное астрологическими гаданиями и демонологией,[1] составляют отныне ту почву, на которой живет искусство.

И, конечно, мы не найдем лучшего выражения этому направлению искусства, как популярные иллюстрации толкований на Книгу Иова или жития Варлаама и Иоасафа царевича; но то же направле-

[1] Кроме собственно магических сочинений, и в духовной литературе замечается особый отдел сочинений о демонах (Михаил Пселл, гомилия Феодора Абухары о борьбе Христа с демоном и пр.), хотя на почве нравственной.

ние проникает и в оригиналы, данные эпохою предыдущей, и на глазах наших разлагает их мысль и формы. Техника теряет от каждого опыта и ухудшается с каждым новым поколением мастеров: мы присутствуем при самом процессе падения, наблюдая, как мутнеют краски, уродуется и сокращается в контурах схематический рисунок, как гамма светлых красок сменяется на более и более темные, как исчезает, наконец, самый тип.

Подобное быстрое падение всего лучше наблюдать там, где одна внешняя сторона художества занимает живописца, где ему нечего создавать и где перед ним готовые образцы – в лицевых Евангелиях. Мы знаем несколько подобных рукописей с XIII и XIV в., но еще многие держатся прежней манеры, и мы относили их к разряду подражательных работ XI в. (см. выше). Но есть между ними такие, которые совершенно отрешились уже от традиции. В Парижской библиотеке Евангелие за № 118, XIV в., в 16-ю долю, представляет нам полное господство красной краски, сменившей розовую; при этом фигуры низки, тело темно-зеленого и оливкового цвета. Рукопись 1302 г. в Библ. Марцианы, Cl. I, 20, писанная каллиграфом Феодосием,[1] знает только красную, зеленую и желтую краски; вместо золотого фона – белый натуральный; в орнаментике видно влияние восточного вкуса и возвращение к простейшей резьбе и плетению (инициалы представляют переплетающихся змей и других животных). Подобна рукопись Евангелия в Венской библиотеке Cim. 7 Kollar Suppl. № 9 [Неаполь, Gr. 9*], от 1192 года. В Британском музее рукопись Harley 5731 представляет прямо орнаментику канонов, исполненную красными чернилами в первобытном геометрическом рисунке; изображения евангелистов вполне утратили византийские типы; все они одного возраста и одинаковых грубых черт; даже Матфей черноволос, а не сед. В Евангелии Барберинской библ. за № V.16 [520], XIV в., грубого вида евангелисты держат большие заглавные буквы, орнаментированные плетением, которого концы представлены в виде змеиных, звериных и птичьих голов и пр., раскрашенные

[1] Любопытно, что каллиграф именует себя амартолом «καὶ ῥακενδύτης».

красною краскою. Наконец, несколько лицевых Евангелий Афона (в собрании Севастьянова №№ 24, 23, 62 и др.) показывают нам весьма характерную утрату типов: мы видим здесь однообразные, будто бы красивые, мелкие черты, маленький тупой нос и крошечные губы, круглое лицо, большой донельзя лоб, – словом, как раз тот самый тип, который был усвоен русскою иконописью с XVI в. Замечательно также, что, подчиняясь западному искусству и согласно с известными преданиями, евангелисты изображаются так: за Матфеем – ангел, за Марком – Петр, глядя в книгу, за Лукою – Павел, за Прохором – Иоанн.

Падение мысли и содержания, фаталистическое преклонение перед действительностью, самоотречение, уничтожение личности и воли, искание самозабвения и гробового покоя вместе с аскетическим убеждением в ничтожестве и нищете всего земного, – вся эта отрицательная мораль вылилась в миниатюрах, украсивших популярнейшую в это время бедствий Книгу Иова. Мы знаем шесть больших иллюстрированных кодексов, все относящиеся к XIII и XIV векам, – а сколько их еще находится в монастырских библиотеках Востока! Эти миниатюры так грубы, что редко возбуждали хищность разных любителей к тому или другому способу их приобретения. Кодексы мало разнообразны и разрисованы на скорую руку; это – своего рода лубочные изделия Востока, изготовлявшиеся во множестве на потребу благочестивого люда.

Один из лучших и, следовательно, более ранних (XIII в.) кодексов книги Иова принадлежит Парижской библиотеке – Толкования (catena) за № 134. Но только две выходные миниатюры сделаны гуашными красками, остальные – водяными; везде преобладает сурик, особенно в одеждах; точно так же разве в двух-трех миниатюрах можно найти какую-либо художественную композицию. Типы отличаются приземистою фигурою, большою неуклюжею головою, самыми грубыми формами, а одежда только обозначена краскою и вполне чужда драпировки. Из знакомых нам композиций встречаем в выходе книги вновь «Ветхого деньми» (в золотой колеснице, влекомой херувимами, под нею – сонмы преклонившихся ангелов); изо-

бражения Дня и Ночи в миндалевидном ореоле, окруженные знаками зодиака и звездами и поднявшие небесный полог над головою; бородатые фигуры Ветров, дующих в трубы. Любимые сцены бедствий Иова исполнены в самой детской манере.

[Кодекс] за № 1231 в Ватиканской библ., в четверть, – со славою Саваофа, восседящего на херувимах и т. д., в ореоле с тремя золотыми поясами (сам Бог – огненного цвета). Любопытно, что дьявол является здесь также в миндалевидном ореоле, но черном, и всегда изображается седым. Последняя часть книги, отчасти независимо от текста, наполнена самыми разнообразными, причудливо фантастическими чудищами: треглавые драконы, кентавр крылатый с львиным телом (скимен); изображены здесь и бегемот, и левиафан, и онагр; две сирены с кифарами, змея, питающая грудью человека (гл. 20) и жена, едущая на льве (из головы ее дерево, она подпоясана голубым и одета в красном, а в руках держит ветви; это – земля). Приписъ называет писца Иоанна иерея в Тарсите (?) на Кипре при великом дуке Льве Никерите.

Еще разнообразнее буквенная иллюстрация образных изречений книги в другом ватиканском кодексе, за № 751, XV в., где искусная рука скопировала грубый оригинал и представила чудищ в натуральном виде. Кроме обычных фигур земли, моря на чудище, держащего корабль, змеи с человеческим туловищем и головою во фригийской шапке (образа судьбы), – всевозможные изображения ужасов тартара.

Несомненно создана на Востоке рукопись толкований Олимпиодора на Иова 1368 года в Парижской библиотеке, в лист, за № 135, со множеством самых грубых миниатюр. Судя по костюмам, фландрским шапкам, сапогам с острыми носками и пр., она писана где-либо в Палестине и, во всяком случае, происходит не из собственной Византии. Рукопись Иверского монастыря на Афоне № 73 [Лавра B 100], XIII в., в 12-ю долю, с небольшими виньетками в тексте, замечательна сохранением по местам античных деталей, но большая часть миниатюр, не подражающих раннему оригиналу, так же в виде детской мазни. Дьявол изображен как античный титан, в

виде дракона от пояса.[1] Эти же иллюстрации перешли и в другие столь популярные духовные сочинения, как Апокалипсис и пр.[2]

Близки по содержанию к Книге Иова миниатюры, украшающие парижский кодекс жития Варлаама и Иоасафа царевича, XIV в., за № 1128, in 4°, со множеством виньеток. По стилю и технике эта рукопись значительно выше предыдущих. Несмотря на толстые очерки пером и темные краски тела, желтый лак, покрывающий небрежно рисунки, предпочтение красной и зеленой краски, медяно-красный цвет золота, утрировку даже крайних византийских пропорций и другие недостатки, еще держатся византийский стиль и миниатюрный жанр. Сцены монашеской жизни, благочестивых богоугодных занятий, гонения и преследования наполняют первую часть жития Варлаама. В жизни Иоасафа множество любопытных бытовых подробностей: астрологи в чалмах и персидских шапках, составляющие гороскоп царевича; торжественный поезд Иоасафа со скороходами, плясунами и музыкантами; прокаженные, представленные со всем знанием Востока. «Ветхий деньми», или Слава Господня, с архангелом Михаилом позади Уготованного престола – образом Премудрости (св. Софии)[3] – представляет выходную миниатюру к изложению священной истории Ветхого и Нового Завета. Затем вновь поучительные сцены монашеской жизни, чтения, поучения, молений и покаяния в горах и пещерах, притчи евангельские, повесть о единороге, преследующем человека, и двух мышах (в миниатюрах, сходных с изображением лицевой Псалтыри), образ исхождения души из тела (в виде ангела, извлекающего ее из уст праведного). Многочисленные сцены беседования, сфабрикованные по одному образцу, гоне-

---

[1] *Буслаев Ф. И.* Образцы иконописи в Публичном музее (в собрании П. И. Севастьянова) // Московские ведомости. 1863. № 113 (25 мая). С. 901-902 [то же в кн. *Буслаев Ф. И.* Сочинения по археологии и истории искусства. Т. I. СПб., 1908. С. 380].

[2] Моралии на Книгу Иова на латинском языке в Парижской Национальной библиотеке (Sorbonne 167, ныне № 15675), XIII в., копируют так же греческий образец.

[3] *Филимонов Г. Д.* Очерки русской христианской иконографии: София Премудрость Божья // Вестник Общества древнерусского искусства. № 1-3. 1874. Исследования. С. 1-20; Материалы. С. 1-24.

ния и мученические страдания, искушения от дьявола, изображаемого в позднейшем уродливом виде, и тому подобные поучительные сюжеты чрезвычайно бедного склада и узкого кругозора. Нет здесь ни символов, над которыми можно бы было задуматься, ни изящного рисунка и блестящих красок, которыми залюбоваться: все скудно, мрачно, все показывает ту убогость воображения и мысли, которая, казалось тогда, и составляет истинное достоинство спасающегося отшельника. Глаз мирянина не развлекается здесь даже цветочками и травками, которые покрывают почву прекрасной матери-пустыни в аскетических миниатюрах XI и XII века; грубый натурализм монаха-каллиграфа удовлетворялся всем неизящным, безобразным, он не искал и бегал красоты. Фигуры представляют каких-то иссохших уродов с бородами из зеленоватых клочьев; они прыгают, не ходят, и висят в воздухе, так как не прикасаются к почве. В пейзаже люди равняются с вершинами гор, что сообщает игрушечный оттенок сцене. При всем том фигуры иногда до уродливости низки, так что стиль исчезает уже в простейших своих началах. И эта есть главнейшая черта отличия этого старческого отчуждения, свойственного умирающему искусству, от того живительного, свежего реализма, которым начинается деятельность искусства нарождающегося.

В библиотеке канцелярии греческой церкви (S. Giorgio dei Greci) в Венеции мы встречаем также подобную иллюстрированную рукопись «Жизни Александра Македонского», XIV в., в лист, харатейную, со множеством иллюстраций, к которым текст служит не более как этикетами и пояснением.[1] Общий характер этих малеваний, бьющих в глаза повсеместным суриком, поражающих уродством композиций, бесхарактерностью одного типа, круглолицего, с русою бородкой и локонами, и детским ландшафтом зеленых гор без растительности, почти не отличается от наших раскрашенных лубочных картин. Но и эти рисунки походов Александра имеют для нас

[1] Сочинение псевдо-Каллистена. Описано и издано в тексте с другого кодекса парижского: *Berger de Xivrey J.* Notice de la plupart des manuscrits grecs, latins et en vieux français contenant l'histoire fabuleuse d'Alexandre le Grand // Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi. 13. 1838. P. 162-306.

интерес в том, что целиком перешли к нам и через посредство т. наз. «Александрий», появлявшихся с XVII в., наполнили разными дивовищами бедный этнографический и художественный обиход русского народа;[1] отсюда идут волкодлаки, кинокефалы, сирены, кентавры, амазонки и пр. По особому пристрастию к изображению битв, хотя бы в самом уродливом детском рисунке, сходятся с этими рукописями иллюстрированные хроники, из которых более всего выделяется известная *болгарская*, писанная около 1350 г., в Ватиканской библиотеке, слав. 2 (прежде 1-й номер). Начальные миниатюры из Ветхого Завета вспоминают византийский образец; есть любопытные апокрифы (Мария Магдалина перед Тиверием) и миниатюра изображающая «крещение русом».

Из научных сочинений выступает «Динамерос великий», или собрание рецептов Николая Мирепса, в парижской Национальной библиотеке за № 2243,[2] с красно-желтыми заставками в виде резных арок, напоминающих русскую резьбу XVI в., и несколькими виньетками, изображающими зодиак, Гелиоса и Селену с простертыми руками, Благовещение и большую миниатюру, изображающую Славу Христа между Предтечею и Богородицею с предстоянием архангелов, а внизу больного (οἰκτρός) со склянкою, хромого, расслабленного и аптекаря около аптечного шкафа – т. е. изображение аптеки.[3] Подобное же сочинение, «Кинегетика» Оппиана в Парижской библиотеке за № 2736, относится уже к XV веку и написана, вероятно, не в Константинополе, а в Италии под явными влияниями возрождения классических знаний, ибо среди различных мифологических сцен (битва Амика и Полидевка; Персей, убивающий Горгону; Аталанта; Беллерофонт, преследующий Химеру; сирены, сатиры и пр.) видим

---

[1] См. рисунки и перечень этих дивовищ из рукописи г. Забелина в ст.: *Буслаев Ф. И.* Литература русских иконописных подлинников // *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки. Т. II. СПб., 1861. С. 370-371.

[2] Рукопись упомянута Унгером, но ошибочно отнесена к Ватиканской библиотеке: *Unger F. W.* Christlich-griechische oder byzantinische Kunst // Allgemeine Encyclopädie / Edd. J. S. Ersch, J. G. Gruber. T. 85. Leipzig, 1867. S. 29.

[3] Любопытно, что Вааген принял эту миниатюру за изображение Страшного суда: *Waagen G. F.* Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, 1839. S. 231.

даже изображение Антиохии на Оронте, Диониса с пантерою, историю Афаманта и Нефелы, Медеи, гарпий в гостях у Финея и пр., т. е. такого рода сцены, которые могли интересовать лишь новых гуманистов. Выходная миниатюра – Оппиан перед Антонином – как будто взята из Амврозианской «Илиады».[1]

Наконец, заканчивая краткое изложение этой повести падения и бедствия искусства в последние дни существования Империи, мы находим после завоевания Цареграда любопытную иллюстрацию известных «Пророчеств имп. Льва Мудрого», которых списки были крайне многочисленны и, быть может, и теперь еще ходят в Греции. Из них мы встретили два списка, один даже с хорошими венецианскими миниатюрами, в библиотеке Св. Марка в Венеции (Cl. VII, 3) и в Национальной библиотеке Палермо (I.E.8). Все они иллюстрированы крупными миниатюрами поздневизантийского типа, изображающими пророческих животных: единорога – султан Мехмет, медведицу – Селим и пр. Далее следуют иллюстрации содержания стихов и самых предметов: венчание Императора – Сулеймана в византийском орнате, смертного перед гробом в умиленной позе, а на гробу сидит юноша препоясанный (может быть, сама смерть, по переводу Космы Индикоплова) – вероятно, наглядное изображение того, как «нагим отыдет человек в жизнь вечную», и т. п.[2] Художественного или даже общедуховного значения эти миниатюры не имеют никакого и только формальным образом заканчивают историю византийских миниатюр, которая по существу своему окончилась гораздо ранее.

---

[1] Другая же рукопись «Кинегетики» (№ 2737) писана в Париже: см. *Camus, N.* Notice de quatre manuscrits grecs contenant les vers du Manuel Philè sur les traits propres aux animaux // Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale. 5. 1796. P. 632-634.

[2] Рисунки этих эмблем и самый текст переданы по венецианской рукописи в PG 107:1151-1158, 1129-1140 (при творениях Льва Мудрого) [ср. Sapientissimi imperatoris Leonis oracula / Ed. W. G. Brokkaar. Amsterdam, 2002].

Указатель рукописей

Шифры рукописей и наименования библиотек – современные (2012 г.). В скобках даны ссылки на некоторые новые исследования. См. также

pinakes.irht.cnrs.fr

ica.princeton.edu/millet/main.php

www.icon-art.info/manuscripts.php

Дополнительная библиография

Джурова А. Д. и др. Опис на славянските ръкописи във Ватиканската библиотека. София, 1985

Добрынина Э. Н. О двух рукописях «Мастера арабескового стиля» (ГИМ, Син. греч. 63 и Wien, Theol. gr. 240) // Хризограф. 3. 2009. С. 42-61

Добрынина Э. Н. и др. Деяния и Послания апостолов: греческая иллюминированная рукопись 1072 г. из собрания Научной библиотеки Московского университета. М., 2004

Захарова А. В. О некоторых особенностях иконографии миниатюр Трапезундского Евангелия // Образ Византии: Сборник статей в честь О. С. Поповой / Ред. А. В. Захарова. М., 2008. С. 191-210

Лебедева И. Н. Российская национальная библиотека: Греческие рукописи III–XX века. СПб., 2006

Лихачева В. Д. Византийская миниатюра: памятники византийской миниатюры IX–XV вв. в собраниях Советского Союза. М., 1977

Мокрецова И. П. и др. Материалы и техника византийских рукописей. М., 2003

Овчарова О. В. Образ и стиль в миниатюрах круга Гомилий Иакова Коккиновафского // Образ Византии: Сборник статей в честь О. С. Поповой / Ред. А. В. Захарова. М., 2008. С. 319-334

Орецкая И. А. Гомилии Григория Назианзина - греческая иллюстрированная рукопись IX в.: взаимоотношение образов и текста // Искусство христианского мира. 6. 2002. С. 16-22

Орецкая И. А. Еще несколько замечаний по поводу византийских псалтирей IX в. // Византийский временник. 61. 2002. С. 151-171

Орецкая И. А. Миниатюры рукописи Гомилий Григория Назианзина из собрания Государственного исторического музея // Византийский временник. 70. 2011. С. 236-247

Пиотровская Е. К. Христианская Топография Козьмы Индикоплова в древнерусской письменной традиции. М., 2004

Попов Г. В. Рукописная книга Москвы: миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия. М., 2009

Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003

Попова О. С. Миниатюры Евангелия 1061 г. и византийское искусство 60-70-х годов XI в. // Византийский временник. 69. 2010. С. 262-278

Пуцко В. Г. История Давида в «синефонных» миниатюрах Хлудовской (Симоновской) псалтыри // Byzantinoslavica. 52. 1991. P. 130-135

Саминский А. Л. Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII–начала XIII в. // Музей: художественные собрания СССР. 10. 1989. С. 184-216

Саминский А. Л. Возникновение и назначение рукописи Национальной библиотеки в Париже grec 64 // MOΣXOBIA: Проблемы византийской и новогреческой филологии. М., 2001. С. 405-418

Фонкич Б. Л. Из истории реставрации одной греческой рукописи на рубеже XVI–

XVII вв. // Хризограф. 1. 2003. С. 243-258

Фонкич Б. Л. Хлудовская Псалтирь: кодикология и палеография; история рукописи // Образ Византии: Сборник статей в честь О. С. Поповой / Ред. А. В. Захарова. М., 2008. С. 577-586

Фонкич Б. Л. и др. Древности монастырей Афона X–XVII вв. в России: из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья. М., 2004

Καδάς Σ. Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Αγίου Όρους: Κατάλογος μικρογραφιών, Εικονογραφικό ευρετήριο. Θεσσαλονίκη, 2008

Κυριακού, Κ. Οι ιστορημένοι χρησμοί του Λέοντος ΣΤ' του Σοφού: Χειρόγραφη παράδοση και εκδόσεις κατά τους ΙΕ'-ΙΘ' αιώνες. Αθήνα, 1995

Χρήστου Π. Κ. κ. άλ. Οι θησαυροί του Αγίου Ορους: Εικογραφημένα χειρόγραφα. Τ. IV. Αθήνα, 1999

Agati M. L. La minuscola «bouletée». T. I-II. Città del Vaticano, 1992

Alcalay C. Le *Parisinus Graecus* 135 : un hommage à Jean Cantacuzène? Étude historique d'un livre de Job du XIVe siècle // Byzantion. 78. 2008. P. 404-480

Anderson J. C. A Twelfth-Century Leaf from the Byzantine Courtly Circle in the Freer Gallery of Art // Gesta. 35. 1996. P. 142-148

Astruc Ch. et al. Les manuscrits grecs datés des XIIIe et XIVe siècles conservés dans les bibliothèques publiques de France. T. I. Paris, 1989

Avril F. et al. La France romane au temps des premiers Capétiens, 987-1152. Paris, 2005

Barber C. et al. The Theodore Psalter: Electronic Facsimile. Urbana, 2000; рец. *Crostini-Lapin B.* // Bollettino della Badia greca di Grottaferrata. 55. 2001. P. 191-215; ibid. 56-57. 2002-2003. P. 133-209

Bernabò M. Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe. Firenze, 2004; рец. *Krause K.* // Byzantinische Zeitschrift. 99. 2006. P. 223-230

Bernabò M. et al. Il Tetravangelo di Rabbula: l'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo. Roma, 2008

Bernabò M. et al. La collezione di testi chirurgici di Niceta: tradizione medica classica a Bisanzio. Roma, 2010

Bernabò M. et al. Voci dell'Oriente: miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana. Firenze, 2011

Bonfiolio M. Bisanzio e l'Italia: scritti di archeologia e storia dell'arte. Roma 2002

Brubaker L. Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus. Cambridge, 1999; рец. *Mango C. A.* // Byzantine and Modern Greek Studies. 24. 2000. P. 277-281

Buoncore M. et al. Vedere i Classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo. Roma, 1996

Canart P. et al. La bible du patrice Léon: commentaire codicologique, paléographique, philologique et artistique. Città del Vaticano, 2011

Cardinali F. La Bibbia carolingia dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura. Roma, 2009

Carr A. W. Byzantine Illumination, 1150-1250: The Study of a Provincial Tradition. Chi-

cago, 1987

Collins M. Medieval Herbals: The Illustrative Traditions. London, 2000

Constantinides E. C. Images from the Byzantine Periphery: Studies in Iconography and Style. Leiden, 2007

D'Aiuto F. Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini // Byzantion. 67. 1997. P. 5-59

D'Aiuto F. Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini (2) // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. N.S. 53. 1999. P. 119-150. Tab. 1-12

D'Aiuto F. et al. I Vangeli dei popoli: la parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia. Citta del Vaticano, 2000

D'Aiuto F. et al. El Menologio de Basilio II: libro de estudios con ocasión de la edición facsímil. Madrid, 2008

Durand J. et al. Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises. Paris, 1992

Durante R. Miniature e affreschi in Terra d'Otranto. L'Ambrosianus D 67 sup. e le decorazioni pittoriche di S. Maria della Croce a Casaranello e di. S. Mauro a Gallipoli // Rivista di studi bizantini e neoellenici. 45. 2008. P. 225-256

Džurova A. D. Manuscrits grecs enluminés des Archives Nationales de Tirana, VIe-XIVe siècles. T. I-II. Sofia, 2011

Eleuteri P. I manoscritti greci della Biblioteca palatina di Parma. Milano, 1993

Evangelatou M. Word and Image in the *Sacra Parallela* // Dumbarton Oaks Papers. 62. 2008. P. 113-197

Evans H. et al. Byzantium: Faith and Power (1261-1557). New York, 2004

Evans H. et al. Byzantium and Islam: Age of Transition. New York, 2012

Fingernagel A., Roland M. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Mitteleuropäische Schulen (ca. 1250-1350). Wien, 1997

Fingernagel A. et al. In the Beginning Was the Word: The Power and Glory of Illuminated Bibles. Köln, 2003

Folda J. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187. Cambridge, 1995

Furlan I. Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana. T. VI. Milano, 1997

Galavaris G. Holy Monastery of Iveron: The Illuminated Manuscripts. Mt Athos, 2002; рец. *Орецкая И. А.* // Византийский временник. 65. 2006. С. 298-300

Ganz D. The Annotations in Oxford, Bodleian Library, Auct. D.II.14 // Belief and Culture in the Middle Ages: Studies Presented to Henry Mayr-Harting / Edd. R. Gameson, H. Leyser. Oxford, 2001. P. 35-44

Gamillscheg E. Beobachtungen zum Oeuvre des Kopisten Michael Panerges // Хризограф. 3. 2009. С. 79-93

Gautier P. Le Typikon de la Théotokos Kécharitôménè // Revue des études byzantines. 43. 1985. P. 5-165

Gehin P. et al. Les manuscrits grecs datés des XIIIe et XIVe siècles conservés dans les bibliothèques publiques de France. T. II. Turnhout, 2005

Gentile S. et al. Oriente cristiano e santità: figure e storie dei santi tra Bisanzio e l'Occidente. Venezia, 1998

Gorman M. M. The Codex Amiatinus: A Guide to the Legends and Bibliography // Studi Medievali. 44. 2003. P. 863-910

Hunger H. Katalog der griechischen Handschrften der Österreichischen Nationalbibliothek. T. IV. Wien, 1994

Hutter I. Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. N.S. 51. 1997. P. 177-208

Hutter, I. Le Copiste de Metaphraste: On a Center for Manuscript Production in Eleventh Century Constantinople // I Manoscritti greci tra riflessione e dibattito: Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca / Ed. G. Prato. Firenze, 2000. P. 525-586. Tab. 1-39

Hutter I. Schreiber und Maler der Palaiologenzeit in Konstantinopel // Actes du VIe Colloque International de Paléographie Grecque / Edd. B. Atsalos, N. Tsironis. T. I-III. Athenes, 2008. T. I. P. 159-190. T. III. P. 1007-1039

Kádár Z. The Survival of Zoological Illumination in Byzantine Manuscripts. Budapest, 1978; рец. *Buchthal H.* // Burlington Magazine. 121. 1979. P. 593

Kessler H. L. The Cotton Genesis and Creation in the San Marco Mosaics // Cahiers archéologiques. 53. 2009-2010. P. 17-32

Kévorkian R. H. et al. Manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France. Paris, 1998

Kominko M. The World of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography. Cambridge, 2013

Krause K. Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz. Wiesbaden, 2004

Lafitte M.-P., Danoël C. Trésors carolingiens: livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve. Paris, 2007

Lafitte M.-P., Le Bars F. Reluires royales de la Renaissance: Le Librarie de Fontainbleau 1544-1570. Paris, 1999

Lazaris S. A propos du Nicandre de Paris : son illustration et son modèle // Scriptorium. 59. 2005. P. 221-227

Leonardi C. et al. Maria – Vergine, Madre, Regina: le miniature medievali e rinascimentali. Milano, 2000

Leroy J. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964

Leroy J. Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés. Paris, 1974

Linardou K. The Kokkinobaphos Manuscripts Revisited: The Internal Evidence of the Books // Scriptorium. 61. 2007. P. 384-407

Lowden J. Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets. University Park, 1988

Lowden J. The Beginnings of Biblical Illustration // Imaging the Early Medieval Bible / Ed. J. Williams. University Park, 1999. P. 9-59

Lowden J. The Jaharis Gospel Lectionary: The Story of a Byzantine Book. New York, 2009

McKendrick S. et al. The British Library: Summary Catalogue of Greek Manuscripts. London, 1999

Mioni E. Catalogus codicum Graecorum Bibliothecae nationalis Neapolitanae. T. I.2. Roma, 1992

Moretti S. Vulgo «miniatura» appellatur: i manoscritti greci miniati e decorati delle biblioteche pubbliche statali di Roma // Nuovi Annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari. 18. 2004. P. 61-97

Nelson R. S. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980

Nelson R. S. Theodore Hagiopetrites: A Late Byzantine Scribe and Illuminator. T. I-II. Wien, 1991

Papadaki-Oekland S. Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. Turnhout, 2009; рец. *Ševčenko N. P.* // Speculum. 87. 2012. P. 264-266

Parker D. C. Codex Sinaiticus: The Story of the World's Oldest Bible. London, 2010

Parpulov G. R. A Catalogue of the Greek Manuscripts of the Walters Art Museum // Journal of the Walters Art Museum. 62. 2004. P. 71-189

Parpulov G. R. Toward a History of Byzantine Psalters. Plovdiv, 2013

Pinto-Madigan S. The Decoration of Arundel 547: Some Observations about «Metropolitan» and «Provincial» Book Illumination in Tenth-Century Constantinople // Byzantion. 57. 1987. P. 336-359

Plotzek J. M et al. Biblioteca Apostolica Vaticana: Liturgie und Andacht im Mittelalter. Zürich, 1992

Rigo A. Oracula Leonis: tre manoscritti greco-veneziani degli oracoli attribuiti all'imperatore bizantino Leone il Saggio. Padova, 1988

Romano F. et al. Biblioteca nazionale «Vittorio Emanuele III» Napoli. Firenze, 1993

Salzman M. R. On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity. Berkeley, 1990

Sautel J.-H. Trois tétraévangiles jumeaux entourés de la chaîne de Pierre de Laodicée // Quinio. 3. 2001. P. 113-135

Smeyers M. Flemish Miniatures from the 8th to the Mid-16th Century: The Medieval World of Parchment. Turnhout, 1999

Sörries R. Christlich-antike Buchmalerei im Überblick. T. I-II. Wiesbaden, 1993

Ševčenko N. P. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago, 1990

Spatharakis I. A Dove Whispers in the Ear of the Evangelist // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 49. 1999. P. 267-288

Spatharakis I. The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin. Leiden, 2005

Toniolo F. et al. La miniatura a Padova del Medioevo al Settecento. Modena, 1999

Velmans, T. La Chronique illustré de Constantin Manassès: particularités de l'iconographie et du style // Cahiers archéologiques. 34. 1986. P. 161-192

von Euw A. et al. Byzanz – das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert. Mainz, 2001

Wander S. H. The Joshua Roll. Wiesbaden, 2012

Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts: Addenda und Appendix. Wien 1996

Weiztmann K. et al. The Byzantine Octateuchs. T. I-II. Princeton, 1999; рец. *Parpulov G. R.* // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 52. 2002. S. 424-429

Wolf G. et al. Mandylion: intorno al "Sacro Volto", da Bisanzio a Genova. Milano, 2004

Wright, D. The Vatican Vergil: A Masterpiece of Late Antique Art. Berkeley, 1993

Wright D. The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design. London, 2001; рец. *Cameron A.* // Journal of Roman Archaeology. 17. 2004. P. 502-525

Wright D. The Lost Late Antique Illustrated Terence. Città del Vaticano, 2006

Yota E. Étude préliminaire du tétraévangile Harley 1810 de la British Library de Londres et des ses rapports avec le groupe des manuscrits du "style epsilon à pseudo-ligatures basses" // I Manoscritti greci tra riflessione e dibattito: Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca / Ed. G. Prato. Firenze, 2000. P. 251-257

Yota E. Un tétraévangile provincial d'origine syro-palestinienne // The Material and the Ideal: Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser / Edd. A. Cutler, A. Papaconstantinou. Leiden, 2007. P. 189-204

Zanichelli G. Le illustrazioni dei Salteri glossati: immagini, testo e contesto // Rivista di storia della miniatura. 6-7. 2001-2002. P. 49-60

Zimmermann B. Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Wiesbaden, 2003; рец. *Lowden J.* // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 55. 2005. P. 335-338

Zorzi M. et al. Collezioni veneziane di codici greci: delle raccolte della Biblioteca nazionale marciana. Venezia, 1993